NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

Library of

Wellesley College.

NON MINISTRARI SED MINISTRARE.

Presented by

Prof. E. N. Horsford.

No. 1767. Cambridge, Mass.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa09pari

GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

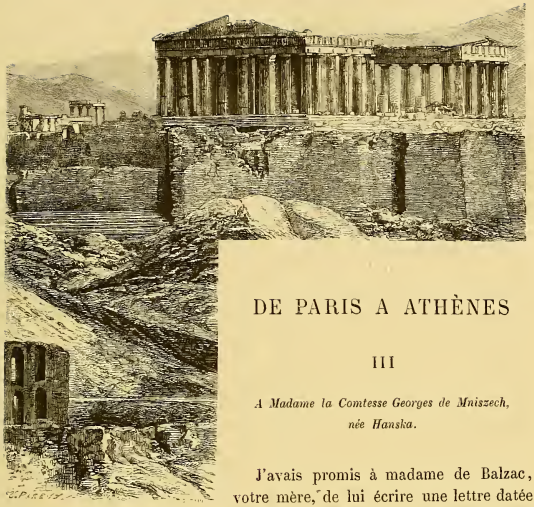
TOME NEUVIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.
Ancien Directeur des Beaux Arts
PARIS
1861

10167



DE PARIS A ATHÈNES

III

A Madame la Comtesse Georges de Mniszech, née Hanska.

J'avais promis à madame de Balzac, votre mère, de lui écrire une lettre datée de l'Acropole d'Athènes ; mais elle a désiré que cette lettre vous fût adressée de préférence, en mémoire de nos fréquentes causeries sur le Parthénon, se réservant pour elle-même ce que j'aurais à dire sur le caractère et l'avenir du peuple grec. Je ne fais donc qu'user de sa permission, en vous écrivant, ou plutôt je ne fais qu'obéir. Aussi bien, je suis assuré de vous être agréable en vous parlant de la Grèce, de cette contrée heureuse où furent enfantées les plus nobles et les plus belles créations de l'esprit humain, et qui est ainsi pour vous une autre patrie.

Je vous le demande, en effet, quel voyageur peut mettre le pied sur le sol de la Grèce, sans avoir à y saluer ses modèles, ses maîtres? Quelle que soit sa condition, quels que soient ses talents, n'y trouvera-t-il point la source de toutes les sciences, le prototype de tous les arts et l'exemple des grandes vertus civiques? S'il est ingénieur, il se souviendra qu'Archimède était originaire de Mégare; s'il est mathématicien, il n'oubliera pas à qui sont dus les théorèmes fondamentaux de la géométrie, les tables élémentaires de l'arithmétique et tant de spéculations sublimes sur les propriétés mystérieuses des nombres. S'il est historien, il se rappellera Thucydide; médecin, il récitera les aphorismes d'Hippocrate; soldat,

il se fera conduire dans la plaine de Marathon; marin, il ira vérifier comment les flottes du roi de Perse furent vaincues à Salamine; philosophe, il s'informera du Lycée d'Aristote et de l'Académie de Platon, et, promenant ses rêveries entre ces deux écoles, il rencontrera chemin faisant tous les sages de la Grèce, c'est-à-dire tous les aïeux de l'intelligence. S'il est poëte, osera-t-il se croire au-dessus de Pindare ou à la hauteur d'Homère? Songera-t-il à surpasser les drames d'Eschyle, les tragédies de Sophocle et d'Euripide, ou les comédies d'Aristophane? S'il aspire aux triomphes de l'orateur, aura-t-il l'ambition d'être plus disert qu'Isocrate, plus mâle que Phocion, plus entraînant que Démosthènes? Est-il destiné au commandement d'une république, le gouvernement de Périclès lui fournira d'illustres leçons, et l'exemple de ce grand homme lui enseignera comment, sous l'éclat de l'administrateur, on cache le maître. S'il a voué sa vie au culte du plaisir et de la beauté, il ne saurait espérer, j'imagine, d'être aussi élégant qu'Alcibiade ou de posséder une plus belle femme qu'Aspasie. Que si, au contraire, il veut apprendre à mourir, il ira visiter le défilé des Thermopyles et la prison de Socrate... Pour moi, madame, qui ne suis ni philosophe, ni poëte, ni orateur, ni guerrier, ni géomètre, mais qui me contente d'être un simple confesseur de la divinité de l'art, je me trouve encore le mieux partagé de tous les voyageurs, car je vais admirer, sans sortir de l'Acropole d'Athènes, des artistes dont la grandeur a été sans modèle et restera sans égale : Ictinus, Callicrate, Mnésiclès, Alcamène et Phidias.

Si l'on en juge par les vestiges qui se voient encore sur la colline des Nymphes et dans le voisinage du Pnyx, les maisons de l'antique Athènes étaient fort petites et très-simples. Une ou deux chambres taillées dans le roc et adossées à la colline constituaient la demeure du citoyen. A part une citerne qui s'élargissait sous la terre en forme de jarre, pour recevoir l'eau de pluie, ou qui servait à la conservation de l'huile d'olive, il ne reste là aucune trace de civilisation privée ou de confort domestique. La vie des Athéniens était complétement extérieure. La place publique était leur appartement, les fêtes étaient leur plaisir et les monuments leur propriété la plus chère. Tout se réunissait donc pour faire de l'Acropole la ville par excellence, la cité sainte, la véritable patrie de l'Athénien. Rien n'était trop beau pour la décorer, puisqu'elle devait à elle seule résumer le luxe de la nation, renfermer ses trésors, ses reliques, ses temples et ses dieux. Pour la rendre plus vénérable aux citoyens, les fables les plus poétiques avaient été inventées et l'imagination du peuple le plus artiste du monde avait brodé avec grâce sur les trames de la mythologie sacerdotale, de sorte

que ce rocher, déjà si superbe dans ses formes abruptes et ses déchirements, se colorait encore d'une teinte de merveilleux.

Cécrops, venant de Saïs à la tête d'une colonie égyptienne, avait été le premier habitant de l'Acropole. Il y avait apporté le culte de la Vierge victorieuse, appelée en Égypte *Nêtha*, et de ce nom africain dériva par inversion celui d'*Athen*, ainsi du moins que l'affirme le savant Creutzer dans sa *Symbolique*. Athènes est donc le nom grec, ou plutôt le nom égyptien transformé, de la déesse que, d'après les Latins, nous avons appelée Minerve. Divinité fière autant qu'elle était sage et pure, elle avait disputé à Neptune la possession de l'Attique. Le dieu des mers était venu le premier, et d'un coup de son trident il avait fait jaillir sur l'Acropole cette eau salée qui alimente encore aujourd'hui la fontaine Clepsydre. Mais la fille du grand Jupiter, prenant Cécrops à témoin, avait planté un olivier chargé de ses fruits. Les hommes cette fois furent les juges des dieux, et la colonie, consultée dans une assemblée générale où les femmes étaient convoquées, se prononça en faveur de Minerve à la majorité d'une voix ; c'était la voix d'une femme. Neptune appela de ce jugement devant tous les dieux de l'Olympe réunis sur l'Aréopage ; mais ce fut encore Minerve qui l'emporta. Fiction ingénieuse qui voilait l'histoire des Égyptiens de Cécrops chassant de l'Attique la colonie phénicienne, c'est-à-dire la victoire des laboureurs sur les marins. Cependant comme Neptune menaçait d'inonder l'Attique de ses flots irrités, les Athéniens l'apaisèrent en le réconciliant avec Minerve et en lui faisant partager leur adoration. En mémoire de cette réconciliation, ils élevèrent dans l'Acropole un autel à l'*Oubli*.

Ces belles fables que j'avais lues et dont je me souvenais vaguement, elles ont ici un intérêt bien autrement vif que dans les livres, et quelle couleur ! Aussi prenais-je un singulier plaisir à me les faire raconter par le conservateur de l'Acropole, M. Pittakis, qui sait par cœur toutes les histoires du rocher et qui a bien voulu nous en faire les honneurs dès le premier jour. Platon rapporte qu'avant le déluge de Deucalion, un tremblement de terre avait séparé l'Acropole du Pnyx et du Lycabette, et qu'alors ne faisant qu'une seule montagne avec ces deux collines, elle était plus voisine de l'Ilyssus. Toutefois la tradition populaire a conservé une autre légende dont j'emprunte le récit à M. Beulé, car je ne saurais ni la dire aussi bien que lui, ni la reproduire avec le tour naïf que lui donnait M. Pittakis : « Érechthée était né de l'amour déçu de Vulcain pour Minerve, et de la Terre qui se fit mère à sa place. Les Athéniens faisaient de ces événements des récits différents, qui, s'ils blessaient fort sa pudeur, sauvaient au moins la virginité de leur protectrice. Minerve, honteuse à la

fois et touchée de compassion pour l'enfant qui gisait à terre, résolut de l'élever en se cachant des autres dieux. Elle le mit dans une corbeille et l'emporta dans son sanctuaire. Là vivaient les trois filles de Cécrops, Pandrose, Aglaure et Hersé, qui s'étaient consacrées à son culte. Un jour la déesse s'aperçut que sa ville était trop accessible du côté du couchant. Elle alla chercher une montagne à Pellène et confia la corbeille à Pandrose, en lui défendant de l'ouvrir. Pandrose fut fidèle; mais ses deux sœurs, poussées par la curiosité, découvrirent le mystère. Aussitôt la corneille alla annoncer cette nouvelle à Minerve, qui revenait avec la montagne dans ses bras. De surprise et de colère elle la laissa tomber : c'est ainsi que fut formé le mont Lycabette. Hersé et Aglaure, égarées alors par une démence furieuse, se précipitèrent du haut de l'Acropole. Pandrose au contraire devint plus chère encore à Minerve, qui voulut qu'après sa mort on lui rendît les honneurs divins[1]. »

Voilà de quels charmants contes s'est nourrie l'imagination des Athéniens antiques. Les idées les plus sérieuses et les plus profondes, les plus hautes croyances se traduisent chez eux en images sensibles et gracieuses :

> Là, pour nous enchanter, tout est mis en usage,
> Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.

Comment les arts du dessin n'auraient-ils pas trouvé leur compte à ces traditions qui se dessinaient d'elles-mêmes en si beaux contours? Que les Athéniens soient devenus des artistes grands et délicats, cela tient à deux causes : leur tendance à matérialiser ou plutôt à personnifier tous les symboles, et leur religion, qui les familiarisait avec les dieux. Habitués à tout se représenter sous des formes vivantes, ils en vinrent à étudier la figure humaine avec autant de curiosité, de soin et d'amour qu'en avaient mis les Égyptiens à étudier la structure des animaux, et comme les personnages divins s'offraient constamment à leur pensée, ils furent conduits à chercher la perfection absolue de chaque forme pour la rendre digne de revêtir les habitants des cieux; de sorte qu'ils furent tout ensemble singulièrement épris de l'art plastique et sans cesse amoureux de la beauté. Vous ne sauriez croire, au surplus, combien aujourd'hui encore les miracles de la mythologie paraissent ici tout simples. Le fabuleux et le vrai sont tellement mêlés qu'il est impossible de distinguer le point où les mythes finissent, où la réalité commence. Aucune solution de continuité ne s'aperçoit entre les temps anté-homé-

1. *L'Acropole d'Athènes*, par M. Beulé, ancien membre de l'École française d'Athènes. Paris, Firmin Didot frères, 1854.

riques et les époques bien connues de l'histoire. L'on n'est pas plus tenté de mettre en doute l'existence d'Hercule que celle de Pisistrate, et un Grec vous parle de l'expédition des Argonautes comme il vous parlerait de la guerre du Péloponèse ou de l'expulsion des trente tyrans. Heureux pays où le naturel se mariait si facilement au merveilleux! Grâce au continuel commerce qu'entretenaient les hommes avec les immortels, la beauté était toujours présente sur la terre et chacun pouvait aspirer à l'idéal en voyant tant d'actions héroïques ou divines accomplies sous des formes humaines par les dieux de l'Olympe.

C'est en me livrant à ces réflexions, que je m'acheminais, avec mon compagnon de voyage, vers l'Acropole. On y montait, il y a quelque temps, par un affreux chemin, impraticable aux voitures et qui, partant des ruelles de la ville turque, passe entre la grotte de Pan et l'Aréopage; mais on peut y arriver maintenant par une excellente route carrossable, qu'a tracée un ingénieur français, M. Daniel, et qui longe l'ancien théâtre d'Eschyle et l'Odéon d'Hérode Atticus. Ce dernier bâtiment, d'époque romaine, est placé là comme un utile contraste qui fait ressortir la grandeur de l'architecture attique. C'est une opinion générale en France, parmi les artistes, que les édifices grecs étaient seulement remarquables par la perfection du plan et du travail, et moi-même, d'après les idées reçues, je m'attendais à ne trouver à Athènes que des monuments exquis. Quelle a été ma surprise, quand j'ai vu les colossales fortifications de Thémistocle, les assises démesurées du Pnyx, et les superbes remparts que Cimon, fils de Miltiade, fit élever au sud de l'Acropole, sans parler des fragments de la grande muraille pélasgique qui existe encore dans la partie occidentale de la forteresse! A part l'architecture égyptienne et les temples de la Sicile qui, du reste, furent bâtis par des colonies grecques, je ne crois pas qu'on ait nulle part remué de pareils blocs, ajusté des pierres d'une dimension plus surprenante. Le croiriez-vous? les ruines romaines du siècle d'Auguste et les portiques d'Adrien paraissent petits à côté des constructions helléniques, et il se trouve que ces Athéniens qui ont apporté en toutes choses tant de goût, de délicatesse et de fini, ont soulevé de tels fragments de roc et entassé de si prodigieux cubes de marbre, que l'architecture de Rome, réputée si majestueuse, semblerait, en comparaison de leurs édifices, non-seulement barbare, mais dépourvue de grandeur. La grandeur, au surplus, est un secret de l'art qui tient aux proportions plus qu'aux dimensions, qui dépend du cadre presque autant que de l'objet encadré. Elle est déterminée par le rapport qui existe entre les divers membres d'un tout, et par le rapport du tout avec les choses environnantes; c'est ainsi que les

colonnes gigantesques du temple de Jupiter Olympien, d'un tiers plus hautes que celles du Parthénon, sont bien loin de produire un effet aussi grandiose, aussi imposant. La grandeur est une qualité de l'esprit.

L'Acropole, nous disait M. Pittakis, est un plateau de forme ovale, qui a 952 pieds de long, sur 427 de large. Il est élevé de 180 mètres au-dessus du niveau de la mer. C'est avant la conquête des Hellènes, que la superficie du rocher fut aplanie par les Pélasges, peuple errant et malheureux, qu'on croirait à ses œuvres avoir été un peuple de géants, car ses constructions sont appelées *cyclopéennes* quand elles sont élevées par assises irrégulières. Autrefois le pourtour de la montagne était planté d'oliviers qui lui donnaient de loin l'aspect d'une couronne, mais les pluies ayant insensiblement entraîné la terre végétale, les arbres périrent et leurs troncs desséchés, reliés entre eux, formaient une palissade qui servit longtemps de fortification naturelle sur les bords du rocher. Plus tard cependant, les Pélasges fortifièrent plus sérieusement l'Acropole, du côté où elle était accessible, et, sous la direction de deux architectes dont l'histoire a conservé les noms, Agrolas et Hyperbius, ils édifièrent ces énormes murailles percées de neuf portes, qu'on appela pour cette raison *l'Enneapyle*, et dont les fragments nous étonnent.

Quant à la partie septentrionale de l'Acropole, on y voit encore, auprès de la grotte de Pan, les murailles que Thémistocle fit élever à la hâte lors de son ambassade à Sparte, si habilement traînée en longueur. Ces murs sont construits en partie avec des fragments de l'ancien Parthénon et des autres monuments de Pisistrate que les Perses avaient incendiés et détruits. Ainsi, chose étrange, des triglyphes, des tambours de colonnes, des morceaux de corniches et d'architraves ont fait l'office de matériaux vulgaires. Des cannelures doriques aux fines arêtes se dessinent au milieu des bastions les plus redoutables, et la grâce de ces nobles débris se mêlant aux images de la guerre, l'ennemi ne peut approcher sans être averti qu'en assiégeant la demeure sainte des dieux, il violera aussi les sanctuaires de l'art.

Habitée dans le principe par des familles guerrières qui, du haut de cet observatoire, veillaient à la sûreté commune, l'Acropole fut ensuite réservée au culte de la grande déesse et au souvenir des illustres morts qui reposaient dans son temple, car Cécrops, et cet Érechthée qui fut si mystérieusement allaité dans la corbeille de Pandrose, avaient été ensevelis, l'un auprès de l'olivier de Minerve, l'autre à côté de la place que Neptune frappa de son trident. Une fois consacrée par la vénération des Athéniens, la forteresse se couvrit de temples, de monuments, d'autels et d'offrandes; elle se décora de tout un peuple de statues, si bien qu'un

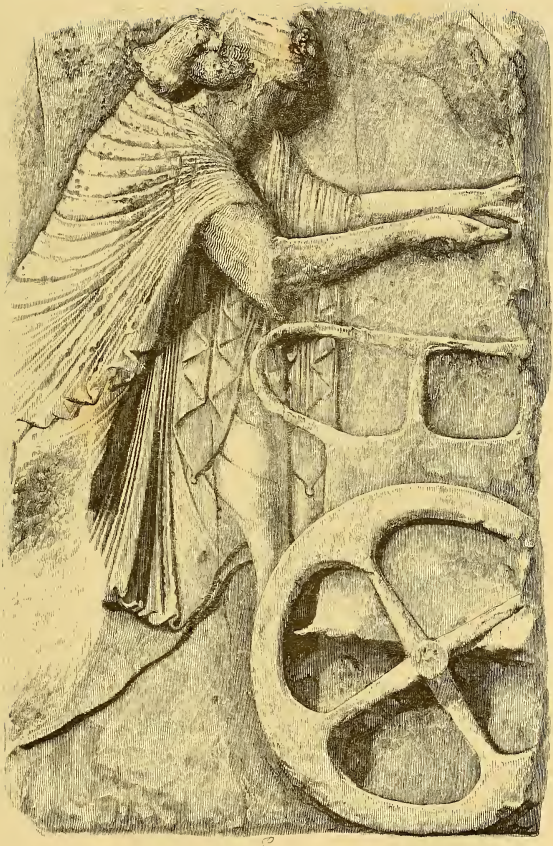
envoyé de Néron, après en avoir enlevé de quoi remplir la Maison dorée, en laissa cependant plus de mille, et, dans le nombre, les trois Grâces que Socrate avait sculptées. Vous le savez, madame, le sage philosophe les avait représentées vêtues, les voulant sans doute plus modestes, et, qui sait? les trouvant peut-être moins charmantes dans leur nudité que sous le voile d'une draperie légère. Que d'ouvrages à voir, que de merveilles à décrire dans l'Acropole d'Athènes lorsque Pausanias y monta! Aussi en est-il si accablé qu'il abrége sa description et néglige quantité de belles choses dans sa marche haletante. Aujourd'hui que tant et tant de chefs-d'œuvre ont disparu, nous n'avons plus à imiter l'exemple de Pausanias, et notre promenade sera aussi lente que la sienne fut rapide.

C'était un archonte qui tenait autrefois la clef de l'Acropole; aujourd'hui c'est un invalide qui en ouvre l'enceinte. Mais dès qu'on a franchi la seconde porte, et avant d'arriver à la troisième, on se trouve au milieu d'une sorte de musée en plein air, composé de sculptures qui ont été découvertes sous la terre ou parmi les décombres, depuis l'affranchissement de la Grèce. Des lambeaux de frise, des chapiteaux, des figures mutilées, des têtes sans corps, des bras sans main, des stèles, des inscriptions, ont été rangés là, ou plutôt posés au hasard, sur le passage du visiteur. Puis, contre une muraille en retraite, sont adossés des fragments de tombeaux, un grand cheval tronqué, des morceaux qu'il faudra reporter dans le temple de la Victoire Aptère, ou qui, de la frise du Parthénon, furent lancés en cet endroit par l'explosion de la poudre. Et au milieu des ruines apparaît un bas-relief dont la beauté touche au sublime. C'est celui que j'ai fait graver ici à votre intention, une *Déesse montant sur son char*. Je ne sais pourquoi, il y a un charme indéfinissable dans les sculptures qui ont annoncé la perfection sans l'atteindre. Elles ont toute la saveur de ces anciens langages qui nous semblent nouveaux parce qu'ils ont vieilli. Entre le bel art éginétique et les marbres de Phidias, il y a, ce me semble, la même différence qu'entre la roideur naïve du Pérugin et la divine souplesse de Raphaël. Non, je ne voudrais changer rien aux plis compassés de ces draperies si chastement régulières, qui n'ont été ni touchées par aucune main, ni dérangées par un souffle de l'air. J'aime à restituer par la pensée à cette figure l'auguste finesse de son profil, le modelé imperceptible de son col, la délicate rondeur de ses bras, ses mains graciles, et ce pied nerveux qui prend possession du char. La sculpture n'est jamais plus attachante que lorsqu'elle représente le commencement d'une action ou un mouvement qui va se continuer, parce que l'imagination du spectateur se plaît alors à poursuivre l'action commencée, le mouvement prévu. Celle-ci présente cet intérêt particulier, qu'elle a tout

ensemble de l'archaïsme et de l'animation, un corps souple sous des draperies rigides, une tête charmante sous une chevelure hiératique et convenue... Mais où va-t-elle, cette divinité inconnue? Où veut-elle conduire ce char dont elle saisit les rênes avec tant de grâce? Est-elle de la suite de Diane? ou n'est-ce pas Diane elle-même qui, sous le manteau de la nuit, va réveiller quelque pasteur endormi dans le feuillage?... Tout à côté de ce bas-relief, on en voit un autre, de plus grande dimension, représentant une femme assise sur son tombeau. Son fils, un enfant de dix ans, cherche à prendre un oiseau qu'elle tient dans ses mains sur ses genoux, et qui est sans doute le symbole de l'âme envolée. Bien que postérieur d'un ou deux siècles à l'époque de Phidias, ce mausolée, malgré ses mutilations, est encore d'une beauté remarquable. La tête de la femme est d'un galbe élégant et noble; la draperie qui enveloppe ses formes en les serrant est remplie de naturel, de goût et de finesse. Les Grecs, lorsqu'ils trouvèrent ce marbre, le firent passer pour une image de la Vierge, et les Turcs le respectèrent. Comme on ne pouvait pas se démentir, on le plaça dans une église en guise de madone, et il y resta jusqu'à l'indépendance.

La troisième porte nous est ouverte. Nous voici enfin dans l'intérieur de l'Acropole. Un escalier de marbre nous mène aux Propylées; nous laissons à notre droite le temple de la Victoire, à notre gauche, le piédestal d'Agrippa et la Pinacothèque. Devant nous s'ouvre l'enceinte sacrée où s'élèvent avec une grâce, avec une majesté indicible, le temple d'Érechthée et le Parthénon... Mais ici, madame, il faut que je vous rende compte de l'impression étrange et solennelle qui m'a saisi.

Nous l'avons dit bien des fois en causant de toutes choses, et chacun d'ailleurs l'a remarqué, il y a des moments dans la vie présente où l'on croit tout à coup se rappeler clairement des circonstances d'une vie antérieure; on est replacé au milieu d'une situation déjà connue; on retrouve avec une précision effrayante tous les détails d'un spectacle auquel on avait assisté plusieurs siècles auparavant. Mais ces clartés qui de temps à autre illuminent les profondeurs de l'âme humaine ne sont que des éclairs dans la nuit de son passé; elles s'éteignent subitement, et ces images d'une existence perdue, si vivement dessinées à la lueur du souvenir, disparaissent noyées dans l'oubli. En montant à l'Acropole d'Athènes, j'ai ressenti une impression de ce genre. Il m'a semblé que j'avais vu autrefois ce même rocher, ces mêmes Propylées... que le temple de la Victoire ne m'était pas inconnu, que l'Érecthéion et le Parthénon étaient pour moi pleins de réminiscences, et que je m'étais jadis promené sous le péristyle d'Ictinus, lorsque le monument avait encore cette fleur de jeunesse dont parle Plutarque, lorsqu'il paraissait « animé d'un souffle immortel. »



DÉESSE MONTANT SUR SON CHAR

Vous sourirez peut-être à ces illusions. Toutefois nous sommes dans une contrée où des hommes de génie enseignèrent cette belle doctrine de la transmigration des âmes, qui de nos jours a repris faveur. C'est du reste un privilége de la Grèce, comme je vous l'ai dit, que les choses les plus merveilleuses y paraissent toutes naturelles. Quand le philosophe de Samos affirmait s'être nommé Euphorbe avant de s'appeler Pythagore, personne ne le traitait d'insensé... Je sais bien qu'on voudrait expliquer de pareilles réminiscences par les descriptions qu'on a pu lire, par les estampes qu'on a vues et revues, et qui à la fin se sont gravées dans l'esprit. Mais pourquoi n'en serait-il pas de même pour toutes les villes fameuses dont les monuments sont retracés de vingt manières, dont les *portraits* se trouvent partout? J'ai visité Naples, Rome, Florence, Milan, Venise, et jamais il ne m'est arrivé de n'être pas surpris par le premier aspect de ces lieux célèbres. Ni les graveurs, ni les voyageurs, ni les livres, ni les photographes, ni les panoramas, ni les décorations de théâtre ne m'en avaient donné une juste idée. Herculanum et Pompéi, Saint-Pierre de Rome et le Colisée, le Baptistère de Ghiberti, les Mausolées de Michel-Ange, la *Cène* de Léonard, l'intérieur de Saint-Marc de Venise, les Procuraties, le grand Canal... tout me semblait inattendu, nouveau, surprenant; tantôt bien inférieur à l'admiration pressentie, tantôt bien au-dessus de mes espérances. Mais dès que j'ai aperçu l'Acropole, les Propylées, le Parthénon, j'ai cru les voir pour la seconde fois, après d'innombrables années. J'avais connu Rome; j'ai reconnu Athènes.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

La France a donné la mesure de son idéal, elle a révélé les ressources de son heureux génie aussi bien dans les hautes créations de l'art véritable que dans les productions moins ambitieuses de ces arts familiers qui, plus directement mêlés à la vie de tous les jours, puisent dans leur utilité leur principale raison d'être. Qui sait même si, alors que la loi, trop rigoureusement obéie, de la tradition diminuait quelque peu la liberté de nos artistes dans la pratique de l'architecture, de la statuaire, de la peinture, ils ne pouvaient pas sacrifier davantage à leur caprice dans l'exercice de ces luxueuses industries, qui sont la décoration de nos demeures, la joie quotidienne de notre regard, et qui, bien que soumises comme les autres créations humaines à des règles éternelles, n'en sont pas aussi strictement esclaves. Ces arts utiles, ces arts charmants se développent ou s'amoindrissent, comme la peinture ou la statuaire; leurs évolutions sont les mêmes; ils suivent, dans le progrès ou dans la décadence, les transformations successives de l'art solennel, et, s'il était besoin de citer une preuve de ce constant parallélisme, nous la trouverions dans l'histoire de l'orfévrerie. Par les procédés qu'elle emploie, par les matières qu'elle met en œuvre, cette industrie se trouve étroitement liée à la peinture ou du moins à l'émaillerie, à la sculpture dont elle imite les formes, à l'architecture, qui lui a souvent fourni des combinaisons de lignes et de surfaces, et une sorte de géométrie dont elle a toutefois tempéré les dispositions rigoureuses par un élément décoratif plus libre, par des courbes empreintes d'une grâce plus vivante. L'orfévrerie est d'ailleurs, depuis ses origines premières, un art de notre pays. Le calendrier n'a canonisé qu'un orfévre, — le grand saint Éloi de la chanson, — et c'est un orfévre français.

Par ces raisons et par bien d'autres, l'histoire de l'orfévrerie en France serait, pour une plume patiente, un noble et utile labeur. Nous

espérons qu'un écrivain de bonne volonté se rencontrera qui, ajoutant ses propres recherches à celles qui ont déjà été faites, mettra en ordre les découvertes de l'érudition moderne, classera les faits épars et jettera un peu de lumière sur les points restés obscurs. Pour nous, une telle tâche nous épouvante : le livre qu'il y aurait à faire sur l'orfévrerie française, ce n'est pas nous qui l'écrirons. Toutefois, comme nous avons depuis longtemps recueilli des notes sur ce sujet, nous nous décidons à les imprimer aujourd'hui, dans la pensée qu'elles pourront n'être pas inutiles aux travailleurs courageux.

Mais hâtons-nous de le dire, on ne trouvera ici qu'un chapitre de l'histoire de l'orfévrerie; c'est, il est vrai, celui de tous qui a été fouillé le moins profondément et qui, à ce titre, pourrait donner lieu aux révélations les plus nouvelles. En effet, si nous essayons de nous rendre compte des travaux qu'on a publiés sur l'histoire de l'orfévrerie en France, nous devons être frappés de ce fait que cet art a surtout été étudié de près pour la période qui a précédé le XVIe siècle: sur cette intéressante époque, nous possédons déjà un ensemble de recherches d'une incontestable valeur. Le regrettable abbé Texier, dans son *Dictionnaire d'orfévrerie chrétienne*; M. Didron et les écrivains habiles qui rédigent avec lui les *Annales archéologiques*; M. Paul Lacroix, dans son *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie*, et bien d'autres qu'il serait trop long, mais bien juste de citer, ont raconté l'histoire de l'orfévrerie depuis ses origines jusqu'à la fin du XVe siècle, et ils ont exposé avec détail la législation spéciale qui régissait la corporation des orfévres. Dans ses belles *Recherches sur la peinture en émail*, M. Jules Labarte a eu naturellement occasion de parler des bijoux du moyen âge; M. le comte de Laborde, dans ses *Ducs de Bourgogne* et dans le *Glossaire* qu'il a joint à son catalogue des émaux du Louvre, a réuni une foule de noms d'artistes et a indiqué un nombre considérable de ces œuvres qui, fragiles et précieuses, avaient une double raison de périr. Enfin des bataillons intelligents de dessinateurs, de graveurs, de photographes, ont visité les églises, les musées, les collections particulières, et nous ont révélé l'existence de bien des trésors, merveilles heureusement échappées à l'avide creuset du fondeur. Mais jusqu'à présent le moyen âge a paru être le but préféré de ces savantes recherches : à l'exception de M. P. Lacroix, qui a poussé son enquête jusqu'à 1789, les récents historiens de l'orfévrerie s'arrêtent volontiers au règne de Louis XII, les puristes de l'archéologie étant d'accord pour prétendre que le mouvement inauguré par la Renaissance fut une calamité et marqua la première étape de l'art dans la voie de la décadence. Ce dédain ne nous paraît pas mérité. Quand bien même — ce que nous con-

testons — le génie de nos artistes eût baissé à ce point pendant la période moderne, nous n'en croirions pas moins que leurs efforts sont dignes d'être racontés. C'est pourquoi nous voudrions commencer nos études sur l'orfévrerie au moment précis où les écrivains qui nous ont précédé ont jugé à propos d'interrompre son histoire.

Ainsi décapité, le sujet reste bien vaste encore. Eh quoi! dire ce que fut l'orfévrerie française depuis Louis XII jusqu'à l'année qui vient de s'achever; en suivre les annales de Mathieu Le Vacher jusqu'à Froment-Meurice; rechercher la trace disparue de tant de chefs-d'œuvre donnés par nos rois aux églises ou à leurs maîtresses; entr'ouvrir, avec une curiosité rétrospective, l'écrin d'Anne de Bretagne, de la reine Éléonore, de Diane de Poitiers, de Catherine de Médicis, de Gabrielle d'Estrées, d'Anne d'Autriche, de madame de Montespan, de madame de Pompadour, de Marie-Antoinette et de l'impératrice Joséphine; étudier, dans le vase sacré, dans la *nef* qui décorait la table royale, dans le joyau ciselé qui scintillait au cou de la favorite, le caprice de la mode tous les jours nouvelle, la fantaisie changeante de l'idéal, n'est-ce pas se proposer une lourde tâche, et vouloir enfermer en quelques pages les aventures de l'art lui-même? n'est-ce pas, à propos du bijou, refaire toute l'histoire de France?

Et telles sont, à vrai dire, les difficultés d'un pareil programme, que nous n'avons nullement songé à le remplir, et que, si attentif que nous ayons été à rassembler pendant de longs mois les éléments de ce travail, nous ne pouvons le présenter au lecteur que comme une esquisse à peine préparée, une étude incomplète et essentiellement provisoire. Qui donc d'ailleurs, parmi ceux qui se sont occupés de recherches analogues, ignore les inévitables périls, les éternelles mésaventures de ces voyages dans le passé? Lorsque les romanciers et les poëtes ont fait leur œuvre, ils peuvent entonner l'hymne de victoire et chanter l'*exegi monumentum;* mais ce droit a été refusé aux historiens. L'édifice dont ils posent les premières assises est semblable à la cathédrale de Cologne: on y travaille toujours, on ne le termine jamais.

I

SEIZIÈME SIÈCLE

Le XVe siècle avait été à la fois un crépuscule et une aurore. Dans cette longue période de transformation et de recherche, l'art du moyen

âge n'avait pas dit son dernier mot que l'art de la renaissance bégayait déjà ses premières paroles; mais en ces jours de lassitude et de rajeunissement, ceux qui partaient avaient fraternellement donné la main aux nouveaux arrivants, si bien que les deux systèmes qui, en théorie, auraient dû se combattre, s'étaient fait de mutuelles concessions, et avaient su concilier leurs formules. Par un compromis dont l'histoire offre d'ailleurs plus d'un exemple, les contradictions s'étaient faites harmonieuses. Il est vrai qu'en ce qui touche l'orfévrerie française, nos artistes avaient subi volontiers une influence qui devint pour eux une condition d'unité; je veux parler de l'influence de la Flandre. Alors même que ce fait n'aurait pas pour lui l'évidence, bien des causes en donneraient l'explication. Et d'abord, outre que les rois qui gouvernaient alors la France étaient médiocrement artistes, les sévérités du temps leur faisaient une situation difficile et précaire. Occupés de guerres terribles, obligés de reconstituer leur puissance émiettée et de disputer leur royaume à la domination étrangère ou à l'ennemi intérieur, pauvres d'ailleurs ou du moins soumis, pour la perception des ressources royales, à des éventualités incertaines, ils avaient autre chose à faire que de s'inquiéter des orfévres et de leurs charmantes fantaisies. Les princes qui eurent alors en main les destinées de l'art, ce furent les ducs de Bourgogne. Or, par le vaste domaine où s'exerça leur souveraineté, par l'éducation qu'ils avaient reçue, par leurs intérêts, par le choix des agents et des artistes qu'ils employèrent, les ducs de Bourgogne sont des princes flamands. Puissants à l'égal de nos rois, singulièrement amis des splendeurs de la vie extérieure et des fêtes, ils trouvèrent à Gand, à Bruges, à Bruxelles, et dans des villes alors toutes flamandes, comme Arras, Lille et Douai, d'admirables ateliers d'orfévrerie, où des maîtres ingénieux pratiquaient leur art spécial dans des données assez voisines de celles qui, grâce à Van Eyck et à ses élèves, prédominaient dans la peinture. C'est mal connaître le grand peintre de Bruges que de circonscrire son action et de ne voir en lui que le rénovateur d'un procédé perfectionné; il fut un initiateur dans la plus haute acception du mot, et son influence heureuse s'étendit sur tous les arts. L'orfévrerie, au XVe siècle, se pénétra de ses grandes leçons. A l'imitation des ducs de Bourgogne, nos rois eurent souvent recours à des orfévres flamands, et souvent aussi à des artistes des bords du Rhin, dont le style se rattachait d'une manière plus ou moins directe au mouvement inauguré par Van Eyck.

Les Italiens étaient alors peu nombreux en France; si on les y rencontre quelquefois, c'est moins à titre d'artistes qu'en qualité de marchands ou de banquiers, quelquefois même de prêteurs sur gages. Ils

faisaient surtout un grand commerce de pierreries; ils recevaient des orfévreries de Gênes, de Florence, de Venise, et il n'est pas douteux que, dans leurs pérégrinations à travers la France, ces actifs colporteurs de joyaux n'aient dû en plus d'un point laisser des traces de leur passage. Toutefois, ce n'est qu'aux derniers jours du xve siècle que le souffle italien commença à se faire sentir chez nous avec quelque puissance. On se rappelle l'expédition de Charles VIII, on sait quels enchantements naïfs, quelles printanières extases le pays des merveilles excita dans l'esprit du roi et des seigneurs qui l'accompagnaient : les faits ne tardèrent pas à montrer à quel degré le charme magique avait agi sur eux. Bientôt les artistes d'au delà des monts commencèrent à arriver en France, et l'influence flamande en fut peu à peu amoindrie. Si Charles VIII fit venir de son « royaume de Sicile » des architectes, des sculpteurs, des jardiniers et même des tailleurs d'habits et des gardes pour ses « papegaulx, » il appela aussi des orfèvres. Dans la liste des ouvriers italiens employés en 1498 par le roi qui allait mourir, on rencontre les noms, accommodés à la française, de Charles et de Pierre Faulcon : le premier touchait par an 600 livres tournois; le second, dont les services étaient prisés moins haut, n'en recevait que 240. Rien n'est resté, d'ailleurs, qui puisse nous dire aujourd'hui quelle était leur valeur comme artistes. Aussi en citant ici les deux Faulcon, ou Falcone, — car telle est sans doute la forme napolitaine de leur nom, — ne les mentionnons-nous que pour mémoire et pour montrer par un exemple que les artistes italiens savaient déjà le chemin de la France.

Du reste le promoteur principal des doctrines nouvelles dans notre pays, le collectionneur infatigable des œuvres italiennes, ce ne fut ni Charles VIII, ni Louis XII, mais bien le cardinal Georges d'Amboise. On connaît Gaillon et ses merveilles, les travaux d'Andrea de Solario (1507-1509), et l'ardeur avec laquelle le noble curieux entassa dans son château les œuvres les plus précieuses de l'art italien à cette époque intermédiaire, dont un grand nom, Léonard de Vinci, résume l'admirable caractère. A la mort du prélat en 1510, ses neveux se partagèrent les richesses qu'il avait recueillies : le sire de Chaumont eut, pour sa part, toute sa vaisselle dorée, une partie de la vaisselle d'argent, et une superbe coupe, estimée deux cent mille écus. L'inventaire dressé après la mort du cardinal mentionne en outre de nombreux ouvrages d'orfévrerie. Pourquoi faut-il que ces œuvres aient été, en raison même des matières précieuses qui les constituaient, condamnées à périr presque tout entières? On peut toutefois affirmer, d'après l'époque qui les a produites, d'après le milieu ambiant qui les vit éclore, que, conçues dans le goût italien des

premiers jours du XVIe siècle, elles contribuèrent à amoindrir l'influence flamande et à la faire peu à peu disparaître.

Louis XII assista d'abord à ce mouvement sans s'y mêler d'une manière directe; mais bien que ce roi n'ait été qu'un protecteur distrait de l'art national, l'orfévrerie n'en continua pas moins à vivre, et non sans éclat. Cette industrie avait alors deux centres de productions également actifs. C'étaient Tours et Paris. On conserve à la bibliothèque impériale un exemplaire de la médaille d'or qui fut offerte au roi, lors de son entrée dans la capitale de la Touraine, le 24 décembre 1500. Un grand sculpteur, Michel Colombe, en avait fourni le modèle, mais l'exécution en avait été confiée à l'orfévre tourangeau Jean Papillon. C'est un monument curieux, quoique un peu rude encore, de cette époque troublée qui hésitait entre deux chemins. La médaille de Papillon qui, à vrai dire, appartient bien plus à la numismatique qu'à l'orfévrerie, porte la trace des fortes allures de l'art antérieur, et, si l'on en excepte la forme des lettres de l'inscription, elle ne révèle pas une préoccupation bien vive de l'élégance. Il n'est pas sans intérêt d'ailleurs de voir un simple orfévre faire une médaille, pareil en ceci à ces maîtres italiens qui avaient toutes les aptitudes, toutes les habiletés. En même temps que Tours, dont le fécond atelier sera plus d'une fois cité dans cette étude, Paris possédait aussi des orfévres renommés. On venait de bien loin leur demander les produits de leur industrie. Mathieu Le Vacher paraît avoir été un des maîtres importants de cette époque. Les comptes des ducs de Lorraine nous le montrent fournissant en 1502 deux flacons d'argent à la petite cour de Nancy. Mais le nom de Mathieu Le Vacher apparaît avant cette date dans la liste des gardes de l'orfévrerie, publiée par M. Le Roux de Lincy à la suite du livre de M. Paul Lacroix. Dès 1486, il avait été, pour la première fois, garde du métier, et après avoir rempli cette fonction à diverses reprises, il en fut de nouveau investi en 1512, date extrême de sa biographie inconnue. Qui sait, si, associé à d'autres maîtres habiles, il n'eut pas sa part dans l'exécution des splendides joyaux qui furent offerts à Anne de Bretagne lors de son entrée à Paris en 1504? Aucune description détaillée des pièces qui composaient ce don somptueux ne nous a été conservée; mais nous savons qu'elles avaient coûté 6,000 livres tournois, et nous devons supposer qu'elles étaient l'œuvre des artistes les plus renommés de l'époque. Les merveilles de l'orfévrerie étaient d'ailleurs très-goûtées d'Anne de Bretagne. Elle possédait une très-riche vaisselle d'or, et un précieux document publié par M. le comte de Laborde nous apprend qu'une partie des pièces de cette vaisselle était l'œuvre d'Arnould de Viviers, orfévre de la reine, tandis que le reste avait

été exécuté par Henry, orfévre du roi[1]. J'aurais quelque velléité de reconnaître dans ce dernier nom celui de Henry de Messiers, qui fut garde de la corporation en 1502. Quoi qu'il en soit, Anne de Bretagne confia en 1504 la surveillance de ce trésor au peintre Jean de Paris, et nous avons le reçu qu'il signa à cette occasion. Il est vraisemblable que ce ne fut pas sans raison que la reine chargea de cet office un artiste alors si haut placé à la cour, et nous devons croire que Perréal qui, lui aussi, avait les talents les plus divers, fournit plus d'une fois des modèles pour l'exécution des nouvelles pièces de la vaisselle d'Anne de Bretagne.

Une tradition ancienne nous permet de rattacher à la même époque et à l'influence de la reine un intéressant monument d'orfévrerie religieuse qui, à la grande joie des archéologues, nous a été miraculeusement conservé. C'est un calice accompagné de sa patène, que possède la petite église de Saint-Jean-du-Doigt (Finistère), et qui, d'après des autorités de toutes sortes, aurait été donné, en 1506, à cette paroisse, par Anne de Bretagne elle-même. Nous n'avons pas vu le calice de Saint-Jean-du-Doigt, mais nous avons sous les yeux le dessin qu'en a fait M. Alfred Darcel, et l'excellente description qui l'explique et achève de le faire connaître [2]. Sur la foi d'un guide aussi exact, on peut raisonner en toute confiance. Le principe d'ornementation qui a présidé à l'exécution de ce calice est riche et luxueux ; il est même varié dans ses éléments, au point de manquer un peu d'unité. M. Darcel fait remarquer avec raison que, dans cette œuvre, déjà très-empreinte du goût de la renaissance, la recherche du pittoresque et de l'art pour l'art commence même à se substituer à la question d'utilité pratique. Il constate que le calice de Saint-Jean-du-Doigt est d'un poids excessif; que les ornements en saillie qui décorent le *nœud* blessent la main de celui qui s'en sert; enfin, que les détails élégants dont ce vase est chargé le rendent plus agréable à l'œil que commode à manier. Sur ce point et sur bien d'autres, nous sommes pleinement d'accord avec M. Darcel. Mais nous ne voyons pas pourquoi, prenant à partie la tradition et le témoignage presque contemporain d'Albert le Grand, il a émis cette pensée que le calice et la patène de Saint-Jean-du-Doigt seraient plus modernes qu'on ne le suppose. A l'en croire, il faudrait rajeunir de plus d'un demi-siècle ce petit monument, et le dater de la fin du règne de Charles IX. Les considérations qu'invoque notre collaborateur ne nous ont pas paru tout à fait convaincantes. Parmi les ornements qui la décorent, la patène porte un médaillon qui nous montre

1. L. de Laborde, *Renaissance des Arts à la cour de France*, I, 478.
2. *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 328.

le buste d'un jeune homme coiffé de longs cheveux à la mode du temps de Louis XII : l'examen de la gravure publiée par les *Annales archéologiques* révèle d'ailleurs, dans l'auteur du calice de Saint-Jean-du-Doigt, un artiste secondaire, et même un artiste provincial, qui n'est pas encore parfaitement informé des modes nouvelles, et qui emmêle, avec une gaucherie un peu hasardeuse, des éléments décoratifs médiocrement harmonieux. C'est là, à vrai dire, un caractère particulier à cette époque où la renaissance française, guidée par un vague instinct, bien plus que par une exacte notion de la grâce, hésite, s'inquiète et tâtonne. Nous serions donc disposés à croire que la tradition a raison contre M. Darcel, et que le calice de Saint-Jean-du-Doigt, qu'il provienne des libéralités de la reine de France ou de celles de tout autre généreux donateur, est bien une œuvre du temps d'Anne de Bretagne, la douce protectrice des enlumineurs, des imagiers et des orfévres.

Quant à Louis XII, il était vraiment trop sage pour s'occuper de ces coûteuses folies. Il avait pourtant appris de bonne heure le prix des bijoux. Dès 1495, avant de devenir roi, il avait donné, en garantie d'un emprunt considérable, une partie de la vaisselle d'or qu'il tenait de son père. Les joyaux étaient donc bons à quelque chose. Mais si ce roi parcimonieux ne s'intéressait pas, en homme de goût, aux progrès de l'orfévrerie, les circonstances le contraignirent à en prendre souci sous le rapport administratif et fiscal. Les mesures prises à cet égard par Louis XII sont trop graves, pour qu'il ne convienne pas de les analyser en deux mots.

La déclaration royale édictée à Blois le 22 novembre 1506 avait en vue de satisfaire à plusieurs intérêts. Tout en confirmant et en précisant en divers points les ordonnances antérieures relatives à la marque et au poinçonnage des pièces d'orfévrerie, elle réglementait les rapports réciproques des diverses industries qui participaient à la fabrication et à la vente des matières précieuses ; enfin, l'or et l'argent n'étant pas encore dans notre pays en proportion avec les besoins de l'époque, le roi avait cru devoir prendre des précautions pour empêcher l'orfévrerie de les accaparer et de les retrancher de la circulation générale en les convertissant en frivolités inutiles. La déclaration de 1506 fut donc, dans une certaine mesure, une loi somptuaire. Elle défendait nettement aux orfévres de fabriquer « aucune vaisselle de cuisine d'argent, bassins, pots à vin, flacons et autre grosse vaisselle » sans l'autorisation du roi ; mais elle leur laissait le droit de faire des « tasses et pots d'argent du poids de trois marcs et au-dessous, salières, cuillers et autres menus ouvrages de moindre poids, avec tous ouvrages pour ceintures et reliquaires d'église. »

Ces dispositions, conformes à l'économie politique du temps, étaient

peut-être infiniment prudentes ; mais elles ne furent pas du goût de tout le monde, et elles déplurent particulièrement aux orfévres. Il serait puéril d'insister aujourd'hui sur les inconvénients d'une législation qui limitait d'une manière aussi rigoureuse la quantité de métal qu'un artiste pouvait employer à la fabrication d'une pièce d'orfévrerie. D'un autre côté, de grands personnages, des gens d'église, curieux de mettre leur ancienne vaisselle d'argent en harmonie avec les modes nouvelles, et ne pouvant la faire refaire en France, furent contraints de s'adresser à des orfévres étrangers; si bien que la déclaration de 1506, déjà contestable au point de vue de l'art, avait en outre l'inconvénient de compromettre les intérêts de l'industrie nationale. De toutes parts, les plaintes furent très-vives : Louis XII fut donc obligé de revenir sur sa décision première, et, par une nouvelle déclaration du 7 février 1510, il autorisa les orfévres du royaume à battre et forger toute manière de vaisselle d'argent de tel poids et façon que chacun le jugerait convenable. On ne leur demandait plus — et ceci était de toute justice — que de rester fidèles à l'aloi de Paris et de soumettre les pièces qu'ils fabriqueraient au poinçonnage des jurés du métier.

Comme on pouvait s'y attendre, la liberté rendue aux orfévres tourna au profit de l'art, et, grâce à cette sage mesure, grâce aux influences heureuses de l'esprit nouveau, l'orfévrerie entra, avec François Ier, dans une voie brillante et féconde.

Lorsque Louis XII mourut, en 1515, François Ier s'occupa d'abord de le faire enterrer. C'est bien le moins qu'un gendre doive à son beau-père ; c'est le moindre devoir du roi qui arrive envers le roi qui s'en va. La cérémonie des obsèques fut somptueuse, et — signe curieux du temps — cet enterrement fut une fête. L'effigie du feu roi, pompeusement exposée, devint une véritable œuvre d'art, et les orfévres contribuèrent à la décorer. Deux maîtres, que les comptes qualifient d'orfévres du roi, Louis Deuzan et Pierre Mangot, furent chargés d'exécuter la couronne d'or qui, nous dit-on, était faite « en façon d'empire, » et dont la partie supérieure était garnie de « fils tors, de crestes et de feux. » Ils firent aussi « une grant fleur de liz double, un fleuron et un gros anneau d'argent doré, pour mettre au doy de la main de justice. » Louis Deuzan nous est inconnu ; quant à Pierre Mangot, qui travailla longtemps pour François Ier et dont nous aurons à reparler, il était vraisemblablement le fils ou le neveu d'André Mangot, artiste célèbre, que Louis XI avait employé lors des travaux qu'il entreprit pour la décoration de la fameuse châsse de saint Martin. Ces origines rattacheraient l'orfévre de François Ier au mouvement de l'école de Tours, dont nous avons déjà mentionné la production aussi active qu'elle était appréciée.

Les grands ouvrages ne faisaient pas peur aux orfévres de cette époque de rajeunissement, où le style italien s'accusait tous les jours davantage. Lors de l'entrée solennelle de François Ier à Paris, après son sacre, le prévôt et les échevins lui firent, au nom de la ville, un présent splendide. C'était « une image de saint François, assis sur un pied double à quatre pilliers, entre lesquels pilliers, estoit une salamandre couronnée, tenant en sa gueule un écriteau émaillé de rouge et blanc, et, au-dessous d'icelle couronne, un petit ange tenant une cordelière, en laquelle estoit assise une grande table d'émeraude carrée : icelui image portant de haut, compris ledit pied et le chérubin, deux pieds et demi ou environ, le tout d'or pesant 43 marcs... [1] » Si sommaire qu'elle soit, cette description nous donne l'idée d'un petit monument où l'orfévrerie avait épuisé toutes les ressources dont elle disposait alors. Des figurines hardiment modelées en ronde bosse, un agencement architectural dans le goût de la renaissance, formaient un ensemble élégant, dont l'éclat se rehaussait encore par la polychromie des matières employées, l'or, l'émeraude, l'émail rouge et blanc, cet émail qui, nous aurons bien des occasions de le remarquer, va devenir l'élément essentiel du bijou au XVIe siècle.

François Ier mit quelque lenteur à s'occuper sérieusement de l'orfévrerie et des merveilles qu'elle promettait. Mais les gardes de la communauté veillaient avec un soin extrême sur tout ce qui intéressait l'honneur de la corporation et le progrès de leur industrie; ils s'occupèrent d'améliorer le titre de l'or qu'ils employaient et, en 1519, ils exercèrent des poursuites contre Jean de Russange, orfévre sur le pont Notre-Dame, qui avait contrevenu aux règlements rendus à ce sujet. Russange avait été garde du métier en 1503 et en 1508, et en agissant ainsi à l'égard d'un collègue de la veille, les maîtres de la communauté prouvaient que les souvenirs d'une confraternité récente ne leur fermaient pas les yeux sur les nécessités de la discipline. Les gens de justice et notamment le prévôt de Paris, à qui appartenait l'examen de ces difficultés, secondèrent leur zèle. Quant à François Ier, qui devait plus tard s'occuper avec soin des intérêts de l'orfévrerie et de sa police, il se contentait de confier à son orfévre, Pierre Mangot, des travaux d'un ordre bien secondaire. Les comptes nous le montrent, en 1528, « refaisant de neuf une lanterne » et ressoudant quatre grands bassins; l'année suivante, il reçoit 15 livres et quelques sous pour le « racoustement de la brodeure d'un *touret* à femme, » sorte de coiffure qui fut longtemps à la mode et qui, dans son ornementation capricieuse, admettait les ors ciselés, les perles,

1. Godefroy, *Cérémonial françois*, I, 266 et suiv.

les diamants et surtout l'émail. Mais c'étaient là de tristes travaux pour un orfévre du roi; nous voyons, en outre, que François Ier employa quelquefois d'autres artistes, et qu'il avait recours à divers marchands selon les hasards de sa vie voyageuse ou les caprices de sa curiosité éveillée. Ainsi c'est à un orfévre de Tours, Robin Rousseau, qu'il achète, en 1516, pour le service de la princesse Charlotte, un « tranchoir à queue, » c'est-à-dire un de ces plateaux d'or ou d'argent, sur lesquels l'écuyer tranchant servait les viandes découpées. C'est une nouvelle preuve de l'importance qu'avaient acquise à cette époque les ateliers d'orfévrerie de la Touraine. Indépendamment de Robin Rousseau, plusieurs noms d'artistes tourangeaux pourraient être mentionnés; nous nous bornerons à rappeler ici celui de Gatien Boucault, qu'un document, daté de 1523, nous désigne comme le beau-père du peintre Jean Clouet, deuxième du nom.

D'autres maîtres travaillaient pour le roi. Un orfévre de Paris, Renault Damet, recevait en 1528 la somme, considérable pour l'époque, de 328 livres tournois pour « un petit coffre d'argent doré, taillé en esmaille de basse taille. » En 1532, Jacques Polin ou Poullain, marchand orfévre, demeurant sur le pont au Change, fournissait 13,650 boutons d'or, qui furent employés « à semer une robbe de velloux noir pour le roy. » Deux ans après, ce même Poullain vendait à François Ier « neuf douzaines de gros fers esmaillez et faicts à boulleaulx, pour servir à garnir trois bonnets de veloux noir » pour les jeunes ducs d'Orléans et d'Angoulême. Nous demandons pardon au lecteur de descendre avec lui jusqu'à d'aussi minces détails; mais dans un travail comme celui qui nous occupe, il faut bien tenir compte des faits particuliers, surtout lorsque, dans leur intime naïveté, ils jettent quelque lumière sur les habitudes et sur les modes du temps.

Les églises et les riches municipalités eurent leur part dans les progrès de l'orfévrerie française. Dès 1521, le chapitre de la cathédrale de Chartres s'occupait de l'exécution de la châsse de saint Piat, travail considérable qui devait absorber tant d'années, et qui ne fut même jamais fini. Jacques Le Vasseur, orfévre de Chartres, et Jehan Siguerre, orfévre de Rouen, entreprirent cette châsse, véritable monument, puisqu'elle avait la longueur d'un corps humain. Mais, hélas! saint Piat protégea mal la maison d'argent où dormaient ses reliques; tout fut vendu en 1562 pour venir en aide au royaume empêché. Combien d'autres merveilles eurent un sort pareil! Que sont devenus les joyaux splendides que les villes présentaient aux rois et aux reines à tout propos et hors de propos? Nous ne savons guère qu'une chose de la vaisselle d'argent

qui fut offerte en 1517, par la ville de Paris, à la reine Claude; c'est qu'elle valait 2,500 livres tournois, et qu'elle devait être fort belle. En 1530, lorsque la reine Éléonore fit son entrée à Bordeaux, les jurats, fidèles à une tradition déjà ancienne, lui firent présent « d'un navire d'or à trois hunes, fort beau et grand, construit et équipé en sorte comme expressément pour nager en mer[1]. » Quelques mois après, Paris, ajoutant à ce cadeau un cadeau plus riche encore, donna à la jeune sœur de Charles-Quint, d'abord « un beau buffet bien complet de vaisselle d'argent toute vermeille et de la plus belle façon que l'on puisse admirer, » èt ensuite « deux grands chandeliers d'argent, chacun hault de six pieds, en pyramide, larges en bas de deux pieds en diamètre, estimez à la somme de dix mille livres, et les dicts chandeliers d'ouvraige à l'antique avec cornes d'abondance servant de drageoirs, plains de triumphes et personnages dansans, taillez à demye taille et les autres à taille ronde, avec dictons à la louange de la royne et dévotion des Parisiens envers elle. »

Ainsi s'exprime, en un langage qui a bien sa grâce, l'auteur de *l'Entrée de la Royne en la ville et cité de Paris*. Le texte est curieux, et les mots *ouvraige à l'antique*, écrits en 1531, ont dû arrêter l'esprit du lecteur. Si sommaire qu'elle soit, cette description donne l'idée de monuments d'une élégance suprême, et de productions d'un art très-compliqué et très-savant. Au texte que nous avons cité s'ajoute un témoignage singulièrement précieux; c'est une gravure publiée dans *l'Entrée de la Royne* et représentant les chandeliers offerts à la femme de François Ier. Rien n'est plus riche, rien n'est plus charmant. La tige centrale est décorée de deux figures ailées : chacune d'elles supporte une sorte de coupe « servant de drageoir. » Au niveau de ces vases se trouve l'écusson de François Ier et d'Éléonore, et au-dessus s'enroule une frise formée de figures en bas-relief. Un peu plus haut, des Amours ou des Génies, modelés en ronde bosse, dansent la main dans la main. Au-dessus de ces groupes, qui paraissent d'un goût très-heureux, se place une sorte de plate-forme circulaire, où sont assis à droite et à gauche des Faunes soufflant dans des espèces de cornes au centre desquelles doit s'implanter le cierge de cire sur une pointe analogue à celle que nous montrent encore aujourd'hui les candélabres d'église. Une corbeille de flammes, d'où s'échappe un phénix aux ailes ouvertes, termine la tige centrale de chaque chandelier. Hélas! il ne reste plus rien de ces élégances et de ces splendeurs; nous ne savons pas même les noms de

1. Godefroy, *Cérémonial françois*, I, p. 773.

l'artiste qui en donna les modèles, et du savant ouvrier qui les exécuta d'une main si patiente et si virile. Heureux sommes-nous de posséder au moins une faible gravure des candélabres de la reine Éléonore, et de pouvoir assurer qu'ils furent une des plus éclatantes merveilles de l'orfévrerie sous François Ier.

Ainsi qu'on l'a sans doute remarqué, ces pièces et celles de la vaisselle offerte à la reine étaient « faites à l'antique. » C'est que la renaissance franco-italienne avait pris possession de l'art, et que son aimable génie imprimait sur toutes choses le cachet élégant de ses types, plus ou moins empruntés à ceux de l'antiquité. Institutrice toujours écoutée, l'Italie n'avait qu'à parler pour être comprise et suivie. Les chandeliers donnés à la sœur de Charles-Quint sont évidemment imités du fameux candélabre de la Chartreuse de Pavie, dont nous joignons ici la repro-

duction, et qui pendant bien des années servit de type pour les pièces de même nature. Ajoutons qu'à ce moment du règne de François Ier, les sculpteurs exercèrent sur l'orfévrerie une influence considérable : les preuves en seraient nombreuses. N'oublions pas qu'en 1538, c'est Jean Goujon, jeune encore, mais déjà si bien inspiré, qui donne le modèle d'une custode « pour porter le corps de Notre-Seigneur, » précieux travail dont s'enrichit l'église Saint-Maclou, à Rouen. Plusieurs illustres statuaires du temps suivirent cet exemple, et grâce à eux, l'orfévrerie se maintint au niveau de l'art pur, soit qu'elle eût recours pour décorer ses créations à l'harmonieux enchevêtrement des rinceaux, des ara-

besques, des feuillages, soit qu'elle empruntât à la forme humaine les motifs de son ornementation capricieuse.

De son côté, sous l'influence d'un prince de jour en jour plus amoureux des prodigalités somptueuses, le bijou devenait plus élégant et plus riche. Les folies de l'entrevue du Camp du Drap d'or sont connues, il n'est pas nécessaire d'y revenir. Les principaux personnages de la cour de François Ier se parèrent à l'envi, et beaucoup — qui firent cependant parler d'eux à la Bicoque et à Pavie — empruntèrent à la toilette des femmes quelques-uns des ornements qui leur vont si bien. Mellin de Saint-Gelais en fait en souriant la remarque :

Ne tenez point, estrangers, à merveille
Qu'en ceste cour chacun maintenant porte
Bague ou anneau en l'une ou l'autre oreille.

Le costume des hommes et surtout leur coiffure donnèrent aux orfévres de nombreuses occasions de montrer leur habileté. Vasari a parlé de l'usage qui se répandit alors de porter des médailles, des camées, des joyaux qu'on suspendait au cou à l'aide d'une chaîne, ou qu'on accrochait au chaperon. Ce bijou, c'est l'*enseigne*. La mode n'était pas nouvelle; elle datait du xve siècle : la petite Vierge de plomb que Louis XI portait à son bonnet était une enseigne : il est fait allusion à cet usage dans une sentence rendue par le prévôt de Paris en 1495, et où il est question des *bagues* à mettre aux chapeaux. Les portraits du temps de François Ier nous montrent que l'enseigne était tour à tour un diamant ou une pierre précieuse enchâssée dans l'or, un émail, un médaillon, une pierre gravée. Tous les orfévres de l'époque s'évertuèrent à en varier les formes, et la gravure en pierres fines produisit alors des chefs-d'œuvre.

Un illustre maître italien, Matteo del Nassaro, dut à la pratique de cet art la moitié de sa renommée. Nul n'ignore ce que fut ce savant ouvrier. Vasari, et bien d'autres après lui, ont dit ce qu'était Matteo. Né en ces fécondes années de la fin du xve siècle où les artistes savaient tout, le graveur de Vérone n'était étranger à aucun art, et si François Ier l'appela à lui, c'est qu'il pressentait que Matteo del Nassaro était homme à lui rendre des services de toutes sortes. Dès 1528, nous le voyons apparaître dans les comptes sous le nom légèrement altéré de Mathée d'Alvassar ou Dalnazar : visiblement protégé par le roi, il touche, indépendamment de ses gages annuels, des gratifications souvent renouvelées « pour luy ayder et subvenir à l'entretenement de ses petits enfans qu'il a en Ytallie. » François Ier lui confie le soin de graver le coin de ses monnaies. En 1531,

Matteo exécute un vase dont le roi fait don à Madame; en 1534, il est chargé de « la construction d'un moulin qui doit être assis et porté sur basteaux en la rivière de Seyne... pour servyr à pollyr dyamans, aymerauldes, agathes et autres espèces de pierres[1]. » Son nom figure encore, en 1538, parmi ceux des gens de métier attachés au service de la maison royale. Matteo del Nassaro décorait de ses élégantes fantaisies le cristal ou les pierres fines, et les textes contemporains nous apprennent qu'il était particulièrement habile à tirer parti des veines qui courent sur l'agathe et des taches qui accidentent le jaspe sanguin. Enfin, un passage de Vasari nous montre Matteo faisant, une fois au moins, œuvre d'orfévre. A la demande de François Ier, il exécuta un tableau (un tableau d'orfévrerie) pour l'autel de la chapelle portative du roi : il y cisela plusieurs figures d'or, les unes en ronde bosse, les autres en demi-relief, et enrichit son ouvrage de nombreuses pierres précieuses enchâssées dans le métal. Il devait être bon de dire ses patenôtres devant ce tableau d'or. Mais l'œuvre, deux fois sacrée, et par sa destination et par le talent de l'artiste qui l'exécuta, a été impitoyablement détruite : dix lignes écrites par Vasari, voilà tout ce qui nous en reste. Le biographe arétin, qui ne marchande pas ses éloges à Matteo del Nassaro, ajoute qu'il a formé plusieurs élèves italiens et français. Les noms de ces derniers ne sont malheureusement pas connus. Néanmoins nous n'hésitons pas à rattacher à son école un certain Benedict Ramel qui, lui aussi, travaillait l'or d'une main savante, et qui fit, en 1538, un médaillon représentant le portrait du roi.

Pour en revenir aux joyaux que portaient les dames de la cour de François Ier, il n'est pas hors de propos de citer ici un charmant bijou que possède M. Manheim. C'est une agrafe, ou, comme nous dirions aujourd'hui, une broche qui représente un lévrier couché sur un coussin. Le charmant animal est couvert d'un bel émail d'un blanc pur; le coussin est coloré en vert; divers accessoires, également émaillés, ajoutent à ces deux tons leurs colorations harmonieuses et vives. Ce bijou est d'une exécution des plus habiles, et, pour parler avec franchise, il est difficile de dire s'il est italien ou français, car les artistes des deux pays confondaient si bien leurs manières, qu'en bien des cas il y aurait quelque imprudence à vouloir distinguer les œuvres de ces écoles alors si voisines. Mais le bijou de M. Manheim présente en outre un caractère qu'il convient de noter : malgré ses petites dimensions, il est d'un poids excessif. Il est visible que, si occupés qu'ils fussent de l'art et de ses élégances, les orfévres du

1. L. de Laborde, *Renaissance des arts*, I, 947.

XVIe siècle avaient surtout à cœur de faire des ouvrages solides. Ils tenaient compte évidemment de la robuste beauté des femmes qui devaient porter leurs chefs-d'œuvre. On sait que, pour ces vaillantes personnes qui, dans les cérémonies de la cour, se montraient couvertes de joyaux et de scintillantes orfévreries, le costume que leur imposait la mode fut souvent une pesante armure. Brantôme, racontant la procession qui se fit à Blois le jour de Pâques fleuries, parle avec admiration de la reine Marguerite qui y parut, superbement vêtue « d'une robe de drap d'or frisé, » et qui la porta tout le jour, « bien qu'elle pesât extrêmement. » Et il ajoute qu'à sa place bien d'autres eussent « crevé sous le faix. » C'est précisément ce qui, quelques années auparavant, avait failli arriver à la nièce de François Ier, le jour où elle épousa le duc de Clèves. La pauvre enfant était « si chargée de pierreries et de robe d'or et d'argent, » qu'elle ne put marcher, si bien que le connétable de Montmorency fut obligé de la prendre dans ses bras et de la porter à l'église. On nous pardonnera cette digression, qui n'est pas d'ailleurs étrangère à notre sujet. Nous avons seulement voulu montrer que, de même que les costumes des femmes, les joyaux étaient alors d'un poids bien fait pour étonner notre débilité.

Les bijoux du temps de François Ier avaient un autre caractère : ils cherchaient l'esprit, ils couraient après le symbole, ils faisaient volontiers de la morale. Des chiffres, des inscriptions, des devises se mêlaient à leur ornementation, et leur prêtaient une sorte de valeur littéraire. Cet usage n'est pas absolument de notre goût ; mais Marguerite de Navarre, la sœur de François Ier, l'avait mis à la mode, à la grande joie des lettrés de la cour et des abstracteurs de quintessences. Esprit ingénieux et galamment mystique, elle excellait à faire des devises, et elle en composait même pour les maîtresses de son frère. Lorsque, dans son inconstance cruelle, celui-ci quitta la brune madame de Chateaubriant pour la blonde duchesse d'Étampes, la nouvelle maîtresse voulut reprendre à la maîtresse délaissée les joyaux qui lui avaient été donnés par le roi. D'après ce fait, on serait tenté de croire que ces dames de l'ancien monde étaient passionnément éprises de tout ce qui brille, et qu'elles ont créé la tradition que les modernes aventurières ont, dit-on, si bien suivie : mais il paraît qu'en cette occurrence la duchesse d'Étampes agissait d'une manière honorable, et qu'elle n'était tentée ni par l'or ni par les diamants. Brantôme, passé maître en ces délicatesses, prétend que la duchesse demanda les bijoux de madame de Chateaubriant, « non tant pour le prix et la valeur, — car pour lors les perles et pierreries n'avoient la vogue qu'elles ont eue despuis, — mais pour l'amour des belles devises qui y estoient mises, engravées et empreintes, lesquelles la reine de Navarre

avoit faites et composées... » On sait comment se termina le débat. Madame de Chateaubriant envoya querir un orfévre, fit fondre les bijoux, sans épargner les belles devises, et les rendit sous forme de lingots d'or. — Ainsi périrent — avec les moralités de la reine Marguerite — des bijoux qui, on peut le supposer, étaient des chefs-d'œuvre de luxe et d'élégance; car, en cette première partie du règne de François Ier, le goût franco-italien était encore plein de sagesse et de mesure.

Les choses en étaient là chez les artistes employés par le roi et dans les boutiques du pont au Change, lorsque l'Italie envoya à la France le plus célèbre de ses orfévres, Benvenuto Cellini. Un premier voyage fait à Paris, en 1537, était demeuré sans résultat pour l'art et pour lui-même. Lorsqu'il revint en 1540, il était rappelé par François Ier, et il fut reçu comme un triomphateur. Dans un livre plein de fanfaronnades, mais singulièrement spirituel, l'orfévre florentin a raconté les détails de son séjour en France, les honneurs qui lui furent rendus, les démêlés qu'il eut avec les autres artistes italiens, et enfin les travaux qu'il accomplit pour le roi. François Ier le traita vraiment en enfant gâté. Logé comme un gentilhomme dans l'hôtel du Petit-Nesle, honoré de lettres de naturalisation (1542), et payé très-largement, Benvenuto demeura près de cinq ans parmi nous, puisque ce ne fut qu'au mois d'août 1545 que ses compatriotes le virent revenir à Florence. Il employa noblement ces fécondes années. Mais il résulte des renseignements qu'il nous fournit lui-même que, tourmenté de grandes ambitions et mettant à profit le bon vouloir de François Ier à son égard, il fit plutôt œuvre de sculpteur que d'orfévre. Il entreprit l'exécution de douze statues d'argent, de grandeur naturelle, qui devaient être employées en guise de candélabres et placées autour de la table royale. Ces figures devaient représenter six dieux et six déesses; mais le Jupiter seul fut achevé et coulé en argent. Benvenuto fit aussi deux bustes de bronze de proportion plus forte que nature : l'un était un Jules César, l'autre une tête de fantaisie qui symbolisait la Nymphe de Fontainebleau. Le Louvre a hérité de la grande figure de bronze, que lui inspira la même idée, et nul n'ignore à quel point cette œuvre ambitieuse prêterait à la critique. Si on eût voulu l'en croire, Cellini aurait laissé en France bien d'autres ouvrages de sculpture. On connaîtra les rêveries de son imagination exaltée, lorsqu'on saura que, dans un projet de fontaine qu'il voulait exécuter pour le roi, la figure du dieu Mars n'avait pas moins de cinquante-quatre pieds de haut. Benvenuto, je le crains, était bien près de confondre l'énorme avec le grand.

Quant à ses travaux d'orfévrerie, qui seuls doivent nous occuper ici, l'artiste florentin termina d'abord une aiguière et un bassin ovale qu'il

avait commencés en Italie et qu'il donna à son protecteur, le cardinal de Ferrare. Celui-ci en fit présent à François Ier. Benvenuto exécuta en outre trois vases d'argent et cette fameuse salière en or qui, à bien dire, était un véritable monument. Il nous a lui-même laissé une description de cette pièce qu'il fit d'après un petit modèle de cire qu'il avait autrefois préparé à Rome. « Cette salière, écrit-il avec complaisance, était de forme ovale, toute en or ciselé... J'y avais représenté l'Océan et la Terre, assis tous deux les jambes entrelacées, par allusion aux golfes qui pénètrent dans les terres et aux caps qui s'avancent dans la mer. J'avais placé un trident dans la main droite de l'Océan et dans la gauche une barque, d'un travail exquis, destinée à recevoir le sel. Au-dessous du dieu étaient quatre chevaux marins...; les queues de poissons qui terminaient leurs corps s'entremêlaient gracieusement. L'Océan était assis sur ce groupe dans une attitude remplie de fierté. Une foule de poissons et d'autres animaux marins nageaient autour de lui et fendaient des vagues recouvertes d'un émail exactement de la couleur de l'eau. La Terre, sous les traits d'une belle femme nue, tenait de la main droite une corne d'abondance, et de la gauche un petit temple d'ordre ionique délicatement ciselé, propre à renfermer le poivre. Au-dessous de cette figure étaient rassemblés les plus beaux animaux que produise la terre. Une partie des rochers qui se trouvaient près d'elle était émaillée; j'avais laissé l'autre en or. Ce groupe était encastré dans une base d'ébène, dans l'épaisseur de laquelle j'avais ménagé une doucine ornée de quatre figurines d'or en demi-relief. Elles représentaient la Nuit, le Jour, le Crépuscule et l'Aurore, et étaient séparées l'une de l'autre par les quatre Vents principaux, ciselés et émaillés avec tout le soin et le fini imaginables. Quand je mis cette salière devant les yeux du roi, il poussa un grand cri d'étonnement[1]. »

Et nous aussi nous voudrions, comme François Ier, jeter un cri d'admiration et de surprise; mais, dans notre impardonnable ignorance, nous n'avons pas vu la salière de Benvenuto. Elle nous a pourtant été conservée; malheureusement elle n'existe plus pour la France. Charles IX, assez sottement généreux ce jour-là, imagina de donner le chef-d'œuvre de l'orfévre florentin à son beau-père Maximilien II. La salière de Benvenuto fait donc maintenant partie du trésor impérial de Vienne : nous l'irons voir tôt ou tard. Qu'il nous suffise aujourd'hui d'en signaler la composition compliquée et l'invention mythologique, et de faire remarquer combien, par le mélange heureux de l'émail et de l'or, cette œuvre typique était conforme à l'idéal du temps. Benvenuto était d'ailleurs un merveil-

1. *Mémoires de Benvenuto Cellini*, traduction de M. Leclanché.

leux ouvrier, et en songeant aux bijoux que nous avons vus de lui à Florence, nous ne faisons aucune difficulté d'admettre que les figurines d'or ciselé qui décorent sa salière sont étincelantes d'esprit et de finesse.

Cellini exécuta en outre quelques autres pièces qui, pour être moins importantes, n'en avaient pas moins leur prix. De ce nombre est le petit vase d'argent « magnifiquement ciselé » qu'il destinait à la duchesse d'Étampes et que, dans un accès de mauvaise humeur, il donna au cardinal de Lorraine. Il fit aussi divers joyaux pour les principaux personnages de la cour. Bien qu'il soit d'usage d'attribuer à Benvenuto tous les bijoux de la renaissance où l'émail joue avec l'or, il ne nous reste, dit-on, de tous ses petits chefs-d'œuvre que la monture d'un camée antique, conservée au cabinet des médailles de la bibliothèque impériale. « Cette monture, de forme ovale, ciselée, émaillée, est formée de figurines en ronde bosse et de mascarons que surmonte une Victoire enchaînant deux captifs [1]. » Il est présumable qu'en y regardant de très-près, on pourrait trouver dans les collections nationales quelque autre bijou de Benvenuto; mais il ne faut pas perdre de vue que, pendant son séjour à Paris, il fut presque constamment absorbé par ses travaux de sculpture, par ses violentes amours, par ses interminables querelles. Il ne dut donc faire qu'un petit nombre de bijoux. Nous avons déjà dit d'ailleurs qu'il resta à peine cinq ans en France : il était de retour en Toscane en 1545. François Ier, qui l'avait laissé partir, essaya de le rappeler; mais Benvenuto fit la sourde oreille, et désormais occupé ailleurs, il ne revint pas.

L'influence exercée par Benvenuto Cellini sur l'orfévrerie française fut considérable; mais avant d'en apprécier le caractère, il est indispensable de s'arrêter un instant sur une modification que François Ier imagina d'apporter aux règlements du métier, par un édit dont les rigueurs troublèrent profondément, dans ses pratiques préférées, l'art dont nous esquissons l'histoire. On sait déjà quelle était l'importance de l'émail dans l'exécution des pièces d'orfévrerie et des bijoux. Ajouter à l'or ou à l'argent ciselés les tons vifs ou sobres des émaux, c'était en réalité combiner les prestiges de la couleur avec les délicatesses de la forme, et de tout temps le génie de nos orfévres avait su tirer parti de cette précieuse ressource. Mais certains praticiens abusaient, non pas au point de vue de l'art, mais sous le rapport de la loyauté, des franchises qui leur étaient laissées. « L'émail — a dit Pierre Leroy — portant poids par soi-même, il augmente celui des ouvrages d'or et d'argent où il est appliqué, et, comme il tombe en pure perte lorsqu'ils viennent à être fondus, l'équité

1. M. Paul Lacroix, *Histoire de l'orfévrerie française*, p. 297.

veut qu'il y soit employé avec discrétion et sans superfluité[1]. » L'attention de François Ier fut donc appelée sur l'emploi abusif des émaux, et notamment des émaux opaques, qui étaient plus pesants que tous les autres. Il voulut porter remède au mal qu'on lui signalait, et par un article d'une ordonnance du mois de mars 1540 relative aux monnaies, il interdit formellement l'emploi des émaux opaques, les orfévres ne devant désormais appliquer sur leurs ouvrages que des émaux « clairs. » Est-il besoin de dire que l'ordonnance à peine publiée provoqua des réclamations universelles? Les gardes du métier s'assemblèrent, et, associés aux membres les plus notables de la corporation, ils présentèrent humblement au roi des remontrances dont un esprit pratique ne pouvait méconnaître la portée (1541). Cette protestation, signée de Richard Toutin, Jean Cousin l'aîné, Philippe Leroy, Simon Cressé, Jacob Garnier, Jean Hérondelle, Guillaume Castillon, Jean Lenfant, Mathieu Marcel, Nicolas Lepeuple, et de l'un des Hotman, établissait par les raisons les meilleures, d'une part, que bon nombre de personnes ne voulaient point d'émail clair dans les ouvrages qu'elles commandaient, et, d'autre part, que cet émail ne pouvait être employé pour les « visages et carnations de figures, filets appliqués en bordures, carcans, chaînes, boutons et autres joyaux, » pour lesquels l'émail opaque était indispensable. L'art était donc en péril : aussi les orfévres demandaient-ils qu'il leur fût permis d'employer toutes sortes d'émaux, comme ils l'avaient toujours fait par le passé.

L'affaire était grave. Je ne suis pas éloigné de penser que François Ier soumit la difficulté à Benvenuto, qu'il allait visiter parfois dans son hôtel du Petit-Nesle, et qui, travaillant pour le roi, avait conservé la faculté de se servir de toutes les ressources de l'émail. Il l'aimait d'ailleurs, cette industrie dont il venait de limiter les moyens d'action. Nous voyons par un mandement daté de Lyon qu'à l'heure même où les maîtres de Paris lui adressaient leur plainte, il faisait acheter, chez Simon Dotières ou Potières, « marchand joyaulier, un coffre d'émail garni d'argent doré et taillé au burin. » Il était donc étrange que le roi maintînt sa décision. Toutefois il réfléchit pendant trois ans. Le résultat de cette longue enquête fut favorable aux orfévres : l'ordonnance de Sainte-Menehould (20 septembre 1543) leur rendit le droit « d'user de tous émaux, pourvu que lesdits émaux fussent bien et loyaument mis en besongne et sans aucun excès superflu. »

Au lendemain de cette dramatique aventure, les orfévres rassurés reprirent ardemment leur travail. Le temps était bon : la duchesse

1. Pierre Leroy, *Statuts et privilèges des orfèvres-joyaillers*, 1759, p. 131.

d'Étampes, maîtresse du roi, et Diane de Poitiers, maîtresse du dauphin, rivalisaient de luxe et gouvernaient le monde des arts en échangeant des injures. Le Rosso et le Primatice étaient à Paris depuis dix ans, Jean Goujon faisait merveille, et Benvenuto, impertinent comme un demi-dieu, multipliait ses fantaisies exubérantes. Les orfévres français n'avaient pas une sympathie bien profonde pour Cellini; ils le trouvaient un peu fou, les plus hardis auraient volontiers échangé quelques coups de dague avec ce bravache; mais tous admiraient son talent, et ils l'imitaient. De cette époque, date une assez grande quantité de belles pièces d'orfévrerie, dont le style, élégamment compliqué, emprunte presque toujours ses motifs aux décorateurs italiens, et notamment à Polydore de Caravage. Le fécond inventeur lombard était mort en 1543, mais ses innombrables dessins, apportés par les artistes qui venaient de l'autre côté des Alpes, répandaient partout son goût luxueux, fantasque, charmant. Ainsi, l'Italie donnait des leçons et des modèles, tandis que la fable antique fournissait des inspirations inépuisables... Mais c'est assez dire quel était le caractère de l'art aux derniers jours du règne de François Ier. Sans entrer dans des explications superflues, sans entasser les mots sur les mots pour expliquer l'inexplicable, il suffira de rappeler à ceux qui savent qu'à ce moment de son intéressante histoire l'orfévrerie française subissait tout entière l'influence de cette école essentiellement décorative qu'on a si bien nommée l'école de Fontainebleau.

Sous Henri II, l'orfévrerie conserva à peu près les mêmes allures. Le sentiment général demeura le même; le personnel de la cour et des artistes n'était point changé, et Henri II continuait François Ier comme, dans le livre du grand moqueur, Pantagruel continue Gargantua. Ce n'est pas que le roi eût un goût bien vif pour les belles choses; mais il avait une maîtresse et une femme qui les aimaient, et, grâce à leur double influence, il donna aux artistes plus d'une preuve de son bon vouloir. Dès qu'il eut été sacré à Reims, il enrichit le trésor de la cathédrale d'un reliquaire qui, d'après les descriptions contemporaines, avait toute l'importance d'un monument de sculpture. Il représentait le Saint-Sépulcre : le tombeau du Christ, taillé dans l'agate, était posé sur un rocher d'or émaillé de vert; la figure du Sauveur était d'or ainsi que celles des gardes rangés autour du sépulcre, et des quatre sibylles placées aux angles du reliquaire. Le nom de l'auteur de ce morceau ne nous a pas été conservé. Nous ignorons également quelle main savante avait ciselé « le vrai chef-d'œuvre d'orfévrerie » — ce sont les expressions de Corrozet — que les échevins offrirent à Henri II, lors de son entrée à Paris, en juin 1549. Cette pièce, qui se composait de trois statuettes représentant Louis XII,

François Ier et Henri II lui-même, reposait sur une base formée par quatre harpies, animaux anarchiques qu'écrasaient de leur pied vainqueur la Paix, la Justice et la Force, vertus désormais triomphantes.

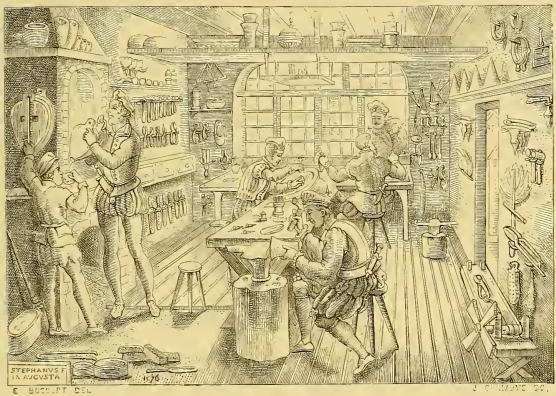
La corporation des orfévres grandissait en richesse et en influence. Le temps leur parut favorable pour la réalisation d'un rêve qu'ils caressaient depuis bien des années, et leur chapelle menaçant ruine, ils entreprirent d'en faire construire une nouvelle. Le marché qu'ils passèrent à cette occasion est daté du 31 décembre 1550. On lit partout que c'est à Philibert de L'Orme que les gardes du métier demandèrent les plans de leur petite église; mais cette assertion paraît contredite par les comptes de la communauté où l'on voit que les deux architectes qui furent chargés de ce travail s'appelaient François de La Flasche et Jean Marchand[1]. Quoi qu'il en soit, la chapelle des orfévres commencée en 1551 ne fut achevée que quinze ans après : les anciennes descriptions de Paris ont donné assez de détails sur cette construction et sur les sculptures qui la décoraient pour qu'il soit nécessaire d'en faire ressortir le luxe et la richesse.

Nous ne nous arrêterons pas davantage sur les ordonnances par lesquelles Henri II crut devoir, en 1554 et en 1555, confirmer ou compléter la législation relative à l'orfévrerie. Ces dispositions, intéressantes pour l'histoire de la corporation, ne se rattachent que d'une manière indirecte à la question d'art : le seul point qu'il nous paraisse à propos de noter, c'est que, par le premier de ces actes, le roi exige que les orfévres sachent lire et écrire. Si l'on songe à ce qu'était alors l'ignorance générale, on reconnaîtra que cette prescription implique l'idée d'une profession très-relevée et de plus en plus voisine de la pratique des arts privilégiés.

Le règne de Henri II ne nous fournit pas de noms bien importants dans les annales de l'orfévrerie. Ce n'est pas que les artistes de cette époque aient manqué d'habileté ni d'occasions de la produire, mais les documents que nous possédons sont incomplets, et il faut attendre du temps et du hasard les renseignements qui nous font défaut sur les auteurs des œuvres disparues, et de celles, plus rares, qui nous sont miraculeusement restées. Les comptes royaux nous apprennent le nom de Charles Roullet qui, en 1549, fournit « deux pendants de pierre violette pour mettre à l'oreille. » Robert Mangot, un parent sans doute de l'artiste que nous avons cité à propos des obsèques de Louis XII, vend, en 1551, « un jaspe vert, goutté de sang et garni d'or, » et sur lequel, rajeunissant les procédés de Matteo del Nassaro, il avait gravé un sujet ou un portrait en tirant parti des taches qui veinaient le jaspe. Vers la même époque,

1. Voyez l'article de M. Ad. Berty sur Philibert de l'Orme, t. IV, p. 88 de la *Gazette*.

Mathurin Lussault, « marchant orphévre suivant la cour, » fournit « quatre camayeux d'agate garnys d'or, en façon d'enseignes, » — car on portait encore des enseignes sous Henri II. Ce Lussault paraît avoir été fort employé. Quoique protestant, il était protégé par Catherine de Médicis qui — détail significatif — lui fit « rétamer un grand miroir et remettre du velours par-dessous (1555). » L'honnête artiste, à qui la reine confiait d'aussi



L'ATELIER D'UN ORFÉVRE

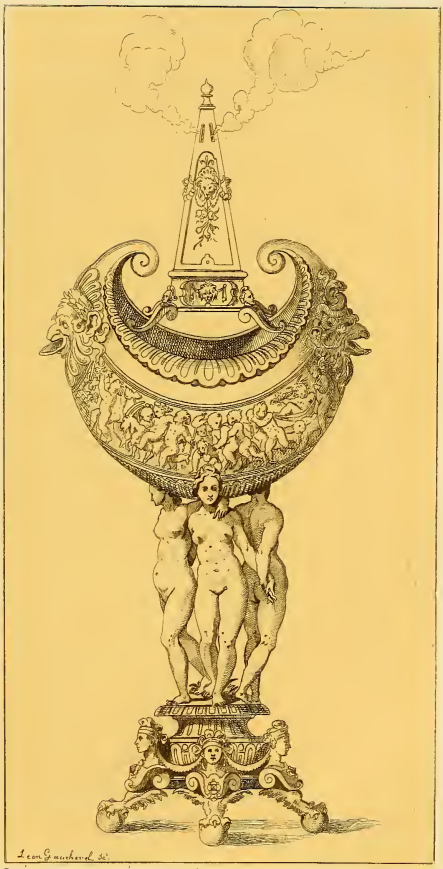
D'après une estampe d'Étienne Delaulne.

pauvres travaux, eut une triste fin. Il fut massacré avec son fils le jour de la Saint-Barthélemy. On profita même de l'occasion pour voler dans la poche du fils « une fort belle horloge du pris de sept à huit cens escus, » qui, tombée entre les mains des orfévres Jacques Pijard et Toutain, fut achetée par le duc d'Anjou.

Quant à Henri II, il avait attaché plusieurs orfévres au service de sa maison. Un d'eux, Gilles Suramond ou de Suraulmone, est cité dans les comptes de 1555 et de 1556 comme ayant « redressé et resmaillé » divers menus objets de toilette, et pour le payement d'un étui d'or garni d'un

cure-dent et d'un cure-oreille, « tous taillés d'espargne, et enrichis de couronnes esmaillées de rouge et blanc. » Les comptes donnent en même temps le titre d'orfévre du roi à Jean Doublet qui fournit « treize boutons d'or taillez à l'entour d'espargne, esmaillez de noir et rehaulsez de blanc, esquels y a en chascun ung camayeu de porcelaine, taillez de petites histoires différentes. » Et ces charmants boutons étaient, à n'en pas douter, destinés à Diane de Poitiers, dont ils portaient les couleurs. Ces textes, et quelques autres que nous pourrions y ajouter, montrent bien que sous Henri II l'émail constituait toujours le principal élément décoratif des bijoux. Nous sommes autorisé à penser que le même système avait présidé à l'exécution des bagues et joyaux qui appartenaient à la couronne, et qu'à la veille de la mort de son mari, en 1559, Catherine de Médicis envoya reprendre chez la belle Diane, à qui le roi les avait donnés ou prêtés. Ces beaux diamants de la maison de France n'avaient pas de préjugés, et, dans leurs éternelles aventures, ils ont plus souvent brillé au front de la favorite qu'au front de la reine.

Henri II n'était pas seulement généreux envers ses maîtresses. Roi catholique, il donnait beaucoup aux églises. Un dépouillement méthodique des comptes et des anciennes archives mettrait sur la trace d'une grande quantité de pièces d'orfévrerie que les trésors des cathédrales devaient à sa munificence, et qui ont malheureusement péri, pour la plupart, lors des troubles religieux qui éclatèrent sous le règne suivant. Les hauts faits des nouveaux briseurs d'images ont singulièrement diminué le nombre des monuments d'orfévrerie religieuse de cette époque; de modestes églises de province en ont toutefois conservé d'intéressants échantillons. A ce titre, il est bon de dire en passant un mot de la croix processionnelle qu'on peut voir encore dans la petite église d'Ahetze (Basses-Pyrénées). Cette croix, que nous reproduisons ici d'après le *Manuel des œuvres d'orfévrerie* de M. Didron, a été l'objet d'une intéressante étude de la part de cet infatigable archéologue. Il la considère comme une des plus remarquables productions de la renaissance française. Sur la face de la croix est le Christ portant le nimbe traditionnel; aux croisillons latéraux apparaissent la Vierge et saint Jean-Baptiste; dans le haut, un pélican symbolique ouvre son cœur pour nourrir ses petits; dans le bas, le premier homme sort du tombeau et remercie le Dieu qui l'affranchit. Au revers est la figure d'un saint évêque, patron de l'église, entourée des attributs des quatre évangélistes. Six longs grelots appendus au bras transversal de la croix permettent à celui qui la porte d'ajouter à la solennité de la procession le tintement rhythmé d'une musique élémentaire. Cette croix est en argent doré, ciselé et niellé.



Gazette des Beaux-arts

BRÛLE-PARFUMS.

d'après un dessin d'Étienne Delaulne

(tiré de la Collection de Mr. Bérard)

L'exécution, assez sobre dans le choix des ornements, révèle une main délicate et savante.

On ne saurait trop insister d'ailleurs sur l'importance et la multiplicité des points de contact qui existaient alors entre l'orfévrerie et tous les grands arts de la couleur et de la forme. De très-habiles maîtres mirent tout leur zèle à fournir des modèles aux orfévres; les graveurs surtout leur vinrent en aide, et, grâce aux ressources dont ils disposaient, ils purent répandre à un assez grand nombre d'exemplaires des *patrons*,

dont les ateliers d'orfévrerie surent tirer un bon parti. Les inspirations de l'architecte Du Cerceau leur devinrent ainsi familières; enfin un artiste de la plus fine race, Étienne Delaulne, exécuta dans le même but une série de planches pleines de force et d'élégance. Les premières pièces datées du maître qui a illustré le prénom de Stéphanus portent le millésime de 1561; mais, comme il est né vers 1518, il était entré dans l'art à une époque bien antérieure. Mariette, qui nous a conservé sur Étienne Delaulne quelques renseignements précieux, rapporte qu'il a vu une collection de modèles de jetons et de cachets, et que le plus ancien de ces dessins était daté de 1553. On sait en outre qu'il fit des poinçons pour Aubin Olivier qui, en cette même année, avait obtenu la permission d'établir un nouveau système de monnayage. Quand mourut Étienne Delaulne? c'est un point qui n'a pas été fixé; mais il vivait encore en 1582, et sa vie paraît s'être écoulée à Strasbourg, à Augsbourg et dans les régions voisines.

Il n'entre pas dans notre sujet d'examiner les fines estampes mytho-

logiques que Delaulne a faites d'après les maîtres de l'école de Fontainebleau, d'après ses propres inspirations ou d'après celles de son fils Jean ; mais Stéphanus a donné des modèles d'orfévrerie, et c'est en ce sens qu'il nous intéresse. Fut-il orfévre lui-même? c'est encore une question qui n'a pas été résolue. Toutefois, Mariette fait remarquer que ses pièces gravées semblent, par leur exécution et leur caractère, indiquer que l'artiste de Strasbourg avait une grande expérience des pratiques de ce métier, et il résume son opinion par une phrase excellente : « Il me paroist qu'il devoit estre orfévre. » Pour nous, sans oser rien affirmer, nous adoptons pleinement le sentiment de Mariette [1].

Quoi qu'il en soit, Delaulne, obéissant à son caprice personnel ou reproduisant les dessins de son fils, a gravé, à l'usage des orfévres et des émailleurs, diverses pièces dans lesquelles la fantaisie un peu tourmentée de l'école de Fontainebleau se tempère par la grâce française. Il a daté de 1561 les modèles de deux petits miroirs à poignée, qu'on peut citer comme des chefs-d'œuvre d'élégance et d'esprit. Les autres pièces de Delaulne nous montrent, pour la plupart, des dessus de boîtes, des plaques de métal qu'on pouvait mettre en œuvre de diverses manières : leur ornementation se compose d'ordinaire d'arabesques se détachant en blanc sur un fond noir. Il faut évidemment chercher dans les maîtres italiens le principe décoratif qui a inspiré Stéphanus; mais son habileté a su s'approprier ce principe en l'accommodant à la mode française. Il contourne avec une délicatesse exquise le rinceau, le feston, la fleur chimérique, et, alors même qu'il paraît céder davantage à son charmant caprice, il reste toujours maître de son instrument et ne dépasse jamais la mesure.

Étienne Delaulne a résumé les qualités de son talent en un beau dessin qui fait partie de la collection dans laquelle M. Bérard a réuni tant de documents relatifs à l'histoire de l'art ornemental. C'est le modèle d'un brûle-parfums. La fine gravure que M. Gaucherel a exécutée pour accompagner notre article nous dispenserait à la rigueur de donner une description

1. L'œuvre d'Étienne Delaulne renferme une planche qui est bien faite pour nous intéresser. Elle représente l'intérieur d'un atelier d'orfévre, et nous la reproduisons plus haut. Un jeune ouvrier, portant le costume du temps de Charles IX, s'y montre accompagné de ses aides et entouré de ses instruments de travail. Sans parler de son extrême finesse, cette gravure a tout le prix d'un renseignement biographique sur Étienne Delaulne. La vérité de l'ameublement, l'exactitude du détail semblent indiquer que tout, dans ce laborieux intérieur, a été étudié sur nature, et que l'auteur a vraiment vécu dans un atelier d'orfévre. Cette petite planche vient donc à l'appui des conjectures de Mariette.

détaillée de cette pièce élégante. L'image ici vaut mieux que le mot. Qu'il nous suffise donc d'indiquer qu'Étienne Delaulne, s'inspirant d'une idée déjà mise en œuvre par les Italiens, a représenté le groupe nu des trois Grâces, supportant, sur leurs têtes légèrement penchées, une conque aux profils délicieusement décorés. Une bacchanale d'enfants s'enroule aux flancs du vase que surmonte un appendice mobile, dont la forme pyramidale donne de la légèreté au petit monument. Le groupe principal repose sur un socle orné de quatre têtes capricieusement souriantes, et auquel servent de point d'appui de petites boules tenues par quatre serres d'aigles. Tout cela est fantasque et charmant : nulle exagération, d'ailleurs, et nulle violence. Delaulne interprète librement la donnée italienne : le naturalisme empiète un peu sur l'idéal dans le galbe de ses trois femmes nues; mais le bas-relief de la conque est du goût le plus heureux, et l'ensemble se compose avec proportion, avec sagesse. Ce caractère se retrouve dans toutes les œuvres de Delaulne. C'est là évidemment un autre art que celui de Benvenuto : ne semble-t-il pas que le goût français, las de se sentir enchaîné par son admiration pour l'Italie, va s'affirmer bientôt par des créations originales et affranchir enfin son caprice si longtemps captif?

PAUL MANTZ.

(La suite au prochain numéro.)

COLLECTION VAN DEN HECKE-BAUT

AU MUSÉE D'ANVERS

Déjà si riche en tableaux de maîtres flamands et hollandais, le musée d'Anvers vient d'acquérir, par le legs de mademoiselle van den Hecke-Baut, un titre de plus à la curiosité, à la passion des artistes et des amateurs. Ces dons généreux, faits par les citoyens au moment de leur mort, prouvent un véritable respect des œuvres d'art. Les collections particulières, ainsi réunies aux musées publics, ne peuvent plus être dispersées dans les divers pays, pour le plaisir de quelques intelligents propriétaires. Les chefs-d'œuvre trouvent enfin une place digne des artistes qui les ont conçus et exécutés. Il leur faut la pleine lumière et l'admiration de la foule. Pas plus que l'or et les pierres précieuses, ils n'ont été faits pour être enfermés dans l'ombre, au fond des maisons inhospitalières.

Les tableaux de mademoiselle van den Hecke-Baut ont été récemment placés au musée d'Anvers. Le catalogue de cette collection, qui ne contient que des œuvres de maîtres flamands et hollandais, n'est pas encore fait; de sorte qu'aujourd'hui il faut se fier à sa propre sagacité pour s'assurer si les attributions d'auteurs ne sont point fausses, et pour découvrir les sujets de ces tableaux, depuis si longtemps dérobés à la curiosité publique.

Ici, heureusement, on ne peut guère commettre que de légères erreurs. Les meilleurs tableaux ont un cachet d'authenticité indiscutable. Rubens, Jordaens, Gonzalès Coques y représentent les Flamands, avec quelques autres artistes de moindre valeur. Pour les Hollandais, plus nombreux, la caractéristique en est mieux marquée encore. Il faudrait s'être fort peu occupé d'art pour ne point reconnaître, entre toutes, les œuvres de Rembrandt, de Jean Steen, de Jacob Ruijsdael, de Nicolas Berchem, d'Albert Cuijp, de Ph. Wouwerman, d'Adrien van Ostade.

Au premier regard on n'est point charmé; la galerie où ces tableaux sont placés, au nombre de quarante, est éclairée par une lumière trop

atténuée; c'est la dernière travée du musée; elle est très-étroite et sombre. Mais enfin on voit à demi les tableaux, et c'est déjà bien heureux.

Le tableau le plus important parmi les œuvres flamandes est le Rubens. Et c'est aussi un des plus intéressants de la collection, à cause de la dimension des figures, qui n'ont guère que 40 centimètres de hauteur dans une toile de 90 sur 75 environ. Il représente *le Christ sur les genoux de la Vierge*. La scène se passe dans un paysage sombre, vers le soir, près d'une grotte qui sert de fond au groupe des figures. Le Christ est couché sur le sol, dans cette pose, connue, du grand tableau de Rubens qui est au musée d'Anvers, *la Trinité*, avec une des jambes dessinée en raccourci de manière à stupéfier les gens naïfs. La Vierge se penche sur lui, éplorée; à gauche, Madeleine à genoux s'arrache les cheveux; à droite, deux autres figures, — une troisième femme et peut-être saint Jean, le Benjamin des apôtres. A gauche, un horizon d'un bleu puissant, profond, dramatique; les terrains, d'un gris doré, très-tranquille, sont exquis. Les figures sont largement traitées; l'ensemble de la scène est extrêmement harmonieux.

Ici, comme dans ses grands tableaux, Rubens se révèle par une sorte de sensualité de peinture qui ne va guère au sujet traité. Il était païen, le grand peintre flamand, et, tout en se figurant exprimer des caractères et des sentiments religieux, il brossait des chairs vivantes où le mysticisme n'a rien à voir. Trop longtemps analysés, les personnages de ce beau tableau deviennent quelque peu vulgaires. Le corps du Christ est dessiné avec une sorte de mépris qui lui ôte tout aspect de grandeur et même de vérité dans les lignes. Mais il est bien mort, et son affaissement est supérieurement compris. Comme toujours, ce tableau de chevalet, fait sans doute pour quelque particulier, frappe par les masses d'ombre et de lumière, et impressionne vivement les peintres amoureux du « procédé. »

De Jordaens, un *Portrait de femme*, grandeur naturelle, à mi-corps, de trois quarts à gauche. C'est largement traité, comme tout ce qu'a fait ce véritable Flamand.

Un autre *Portrait de femme*, à mi-corps aussi, mais dans de petites dimensions, est attribué à Gonzalès Coques. Il est d'une couleur sobre et fine, ayant quelques rapports avec les portraits de femme de Metsu.

Un *Christ entre les larrons*. École de Rubens; pastiche. Des qualités sans doute, mais qui appartiennent au maître. — *Passage d'eau*, par Ommeganck, peinture léchée et mince, « genre porcelaine. » — Van Assche, *un Orage*, dans un bois, au milieu duquel se trouve une grande chapelle, tableau médiocre. — Enfin deux marines de M. Louis Verboeckhoven, les seuls tableaux modernes de la collection.

Quelques toiles sont pour moi des hiéroglyphes. Ainsi, des *Fleurs*, par G. F. Ziesel. Qui est ce Ziesel? J'ai en vain consulté le Dictionnaire des peintres de M. Siret, ce nom ne s'y trouve pas. Les fleurs sont très-soignées et ne manquent pas de finesse dans le ton et la facture. — Autre inconnu à moi : J. B. L. Tency, mariniste, assez médiocre. — Un petit *Paysage* à montagnes verdâtres est attribué à van Uten et à van Regemorter père. Ce dernier est un peintre d'Anvers mort au XIXe siècle, d'après M. Siret; de van Uten, rien. Il y a un van Uden, paysagiste d'Anvers, mort en 1660, et le paysage qui rappelle Breughel (de Velours) pourrait bien être de cet artiste. Mais que viendrait faire là van Regemorter père, mort en 1830? — Un autre *Paysage*, attribué à J. van Kessel. L'ensemble est sombre, couleur olive foncé. Bien qu'il ne soit pas comparable aux tableaux de Hobbema, ce paysage y fait songer, sans doute à cause de quelques accents de jaune clair et d'une sorte de profondeur dans les dessous noircis. Ce van Kessel me paraît être Hollandais et de l'entourage de Ruijsdael ou de Hobbema. Les érudits en sauront sans doute davantage.

Voilà tout pour l'école flamande. Quant aux maîtres hollandais, ils y sont presque tous, et au milieu d'eux, Rembrandt. Mais voyons d'abord rapidement les artistes de troisième et de quatrième ordre, pour pouvoir nous arrêter plus longtemps aux vrais maîtres.

Bout et Boudewins. Un mauvais petit panneau représentant une *Place de village*. — A. de Vois. Une petite vieille à mi-corps, tenant une fiole à la hauteur de son visage, rit en regardant le spectateur. Peinture dure, maigre, dans la manière de Mieris. — W. van Mieris, un *Marchand de homards*. Une cliente lui achète sa rouge marchandise; tout le tableau est en fer-blanc. — Schalcken. Un vieillard et un enfant, dimensions de petite académie, à mi-corps; entre eux est une table et sur la table un panier; l'enfant a puisé je ne sais quoi dans le panier, et il s'emplit la bouche gloutonnement; le vieillard rit, tout comme la vieille d'Ary de Vois. Peut-être bien est-ce spirituel. Quoique Schalcken ne soit pas un maître peintre, sa manière est plus digne d'étude que celle de tous les précieux faiseurs du « genre porcelaine. » Le tableau de la collection van den Hecke-Baut rappelle fort Gérard Dow dans ses peintures les moins raffinées. — *Paysage avec bestiaux*, par Dirk van den Bergen. Peinture molle, faite sans passion, pour les marchands de l'époque.

Les médiocres ont fini; voici les maîtres qui viennent : J. Wijnants et A. van de Velde. Petit *Paysage*, d'un ton exquis, plein d'air, très-finement touché, renfermant un grand espace dans son cadre où passerait à peine la tête d'un enfant. — *Portrait de femme*, par Metsu. Panneau de 30 cen-

timètres de hauteur. Une belle physionomie bien vivante, gaie, agréable à voir. Très-délicat et un peu dur.

Un *Repas de noce*, par J. Victors. Composition « très-bien ordonnée, » et le peintre qui a représenté cette scène avait du talent. Il fait penser à Pierre de Hooch et à Jean Steen pour le ton, quoiqu'il soit plus dur que le premier et moins chatoyant que le second. Les figures, qui ont bien trente centimètres, sont parfaitement charpentées. Les mariés, qui dansent, sont gracieux et élégants. Une douce humeur règne dans ce tableau tout intime.

Un *Portrait d'homme*, grandeur naturelle, en buste, par Frank Hals. Ce portrait me paraît manquer de distinction, — et de cette hardiesse dans le faire, qui est la pierre de touche du maître.

Un grand tableau d'architecture, une sorte d'entrepôt monumental, au bord de la mer, est attribué à Jean Baptiste Weenix[1]. A gauche, à partir du coin de la toile, toute une rangée de bâtiments à colonnades, en marbres de couleur, dans l'ombre. Çà et là, le soleil perce par les entrées des rues et les portes ouvertes. Un quai en pierre longe ces constructions. A droite, la mer avec quelques vaisseaux; le ciel est d'un gris d'argent, nuageux et très-lumineux. Quelques personnages assez petitement peints. Ce tableau est extrêmement vrai d'effet; la peinture en est solide et accentuée.

Adrien van Ostade est représenté là par deux tableaux, mais non de première force. *Le Fumeur*, tout petit panneau, paraît avoir été découpé dans un tableau à plusieurs personnages, tant il est mal placé dans le cadre. Il est peint avec une préciosité qui n'est point habituelle au maître. Et puis le fumeur est bien mélancolique! Il est vrai que sur la table où il s'appuie, l'artiste a oublié de poser le broc gris au ventre arrondi, plein de bière mousseuse. Le second tableau est un *Intérieur* où plusieurs personnages, des — « magots » — sont assis ou debout. L'ensemble est d'une gamme chaude, tout harmonieuse; mais la touche est molle en certains détails, et le ton n'est pas toujours sans lourdeur.

Deux *Intérieurs d'église* sont encore sans nom d'auteur. Ils paraissent être du même artiste et sont peints finement, dans une lumière d'un gris

1. Il y a au musée de Bruxelles un tableau également attribué à ce Jean Baptiste Weenix. C'est *une Dame à sa toilette*. Le nouveau catalogue de ce musée, que M. Ed. Fétis est chargé de faire, donnera peut-être des renseignements exacts sur ce peintre, qui a de très-belles qualités, et qui pourrait être placé, dans une hiérarchie artistique, immédiatement après Maas et Terburg. Son habileté à peindre également plusieurs genres ne devrait étonner personne; c'est là un des caractères des peintres hollandais, qui aimaient la nature : Rembrandt et Cuijp n'ont-ils pas peint tous les genres?

doré, sans trop d'accent nulle part, avec une sobriété et une sincérité rares.

Halte de soldats ou de bourgeois armés, près d'une colonne brisée, en plein champ, par Ph. Wouwerman. Beaucoup de prestesse et de sûreté de main dans le dessin des personnages et des chevaux, qui sont tout petits. Le ciel seul, d'un roux sale, dépare ce joli tableau.

Après une bataille autour d'un fort, peut-être après la prise du fort, des soldats emmènent paysans et bestiaux. Ce tableau de Nicolas Berchem est de la meilleure qualité. Le ciel et les fonds sont très-limpides, et le clair-obscur de l'avant-plan est plein d'air. Ce tableau marquerait parmi les plus belles œuvres de ce maître, souvent dur et trop précieux.

La Halte de cavaliers, d'Albert Cuijp, frappe à la fois par le caractère du coloris, — vigueur sans noir, clarté non blafarde, — et par l'élégance du dessin des deux chevaux et du cavalier en habit écarlate. Une auberge dans l'ombre, à gauche, où s'arrêtent les chevaucheurs. A droite, un canal et un tertre enveloppé d'une lumière blonde, fluide. Le ciel, sans nuage, est d'un gris perlé. On ne peut rien voir de plus lumineux, de plus profond. Vers le soir, en été, lorsque le soleil vient de disparaître, si l'on regarde dans la direction du midi, on retrouve cette belle lumière douce, pâle, bienfaisante aux yeux.

De Gerrit Berckheyde, *le Palais d'Amsterdam;* l'aspect de ce tableau est d'une réalité extraordinaire : il fait songer à un Canaletti lumineux. Certainement on pourrait dire de ce Berckheyde qu'il avait l'œil photographique. Toutes les parties, bien que paraissant éclairées uniformément et d'un ton égal, sont à leur place. Les personnages qui se promènent sur le *Dam,* en grand nombre, sont très-habilement peints et d'un bon caractère.

Le Canal hollandais, de Salomon Ruijsdael, n'est point un chef-d'œuvre; mais il y a toujours dans ces petits tableaux, qui sont les distractions des maîtres, des qualités à admirer, et avant tout une grande sincérité d'impression.

Le *Paysage*, de Jacob Ruijsdael, vaut certainement à lui seul tous les tableaux hollandais que nous venons de voir.

Il représente un coin de village, très-simple, tout à fait hollandais. Des arbres à droite, un chaume au centre, au second plan; entre les arbres et le chaume, un chemin; à gauche, un tertre; par-dessus le tertre, on voit pointer le clocher lointain d'une église. Un ciel doux, mélangé de gris et de bleu; c'est tout.

Dans ce paysage plus que dans tout autre, il me semble, Ruijsdael montre un des traits prédominants de son talent : la mélancolie. Il y fait à la fois clair et sombre.

On y voit dans les ombres, et la lumière est tamisée à travers un fin brouillard. Aussi le tableau vous attire et vous charme; tout y est discret et pensif, tout y porte à la rêverie, jusqu'à ce pâle rayon de soleil qui éclaire le tableau vers son milieu comme pour mieux montrer combien ailleurs, dans le clair-obscur, règne de douce tristesse. L'espace y est extraordinairement observé; il y a de l'air partout, jusqu'à l'avant-plan, chose rare même chez les plus grands maîtres. De plus, c'est un des paysages de Ruijsdael les mieux conservés que je connaisse. On n'y découvre nulle part de retouche. C'est une véritable magie de tons vigoureux, d'une harmonie étonnante. Vérité, réalité, poésie, que veut-on de plus? C'est un chef-d'œuvre.

Ce tableau a environ 75 centimètres de largeur sur 60 de hauteur.

Au-dessus de cet admirable morceau de la nature se trouve un *Portrait d'enfant*, par B. van der Helst. Il est en pied, de grandeur naturelle, sur un fond de paysage, et il tient par le collier un lévrier blanc presque aussi grand que lui. Ici van der Helst, à l'exemple de tant de peintres français qui ont métamorphosé des grandes dames en Diane ou en Vénus, a affublé ce petit garçon de cinq ans d'un costume de chasseur grec : tunique jaune avec un bout de draperie pourpre, sandales jaunes, jambes nues. Peinture ferme, presque sèche; l'ensemble du tableau est d'un ton jaune clair qui n'est point agréable.

Le Jean Steen est des plus curieux et des plus beaux. Il représente *Samson prisonnier des Philistins.*

On a emmené Samson dans une grande salle ouverte, une sorte de portique, ou de salle d'audience dans laquelle le peuple s'est précipité en même temps que le prisonnier. Cette foule railleuse l'insulte impunément. Deux petits enfants tiennent les cordes attachées à ses fers. Un nain, armé d'une longue hallebarde, s'avance sur lui avec une bravoure tout à fait de circonstance. Samson, à genoux, se tord et crie. Au-dessus de lui, sur les marches d'un escalier dont on ne voit que la rampe et les supports massifs, des trompettes sonnent cette capture formidable. C'est la droite du tableau. Au centre, Dalila, en robe de satin bleu, est assise près d'une table, sur laquelle les chefs philistins comptent la somme promise à la courtisane pour prix de sa trahison. Une duègne s'explique avec les payeurs et vérifie si la somme est complète, tandis que Dalila, tournée vers Samson, lui fait de la main un geste qui signifie clairement : « Tu ne vaux plus une chiquenaude! » Un des Philistins attablés profite de la distraction de Dalila pour la caresser sans façon. Il faut voir la physionomie de ce personnage! Au-dessus de ce groupe, une statue de l'Amour, des flèches brisées à la main, éteint

son flambeau. A gauche, quelques figures accessoires dans l'ombre.

Il est inutile sans doute d'ajouter que la scène se passe au XVIIIe siècle. Jan Steen trouvait autour de lui assez de philistins, d'hercules et de ribaudes, pour se passer de ceux de l'histoire. Le sujet, pour lui, n'était bon que parce qu'il l'aidait à mettre en scène ses jovialités. Cela est plein de vie, d'entrain, d'humour rabelaisienne, et c'est ainsi que Tiel Uylenspiegel aurait peint. Ah! le bon conteur comique, et qu'il a de raison et de talent, tout en faisant ce que les pédants nomment des farces vulgaires! Et puis, quel peintre!

Le *Samson prisonnier* me paraît être de la meilleure manière de Jean Steen. Il y est spirituel et bouffon, caustique et rieur. Ce tableau est plus compréhensible qu'une comédie ou un conte; les personnages y sont si complets, qu'ils agissent, qu'on les entend parler. Dans le procédé, Jean Steen y est très-personnel. A peine découvrirait-on dans ce tableau quelques coins insignifiants rappelant certains Adrien van Ostade. On ne peut rien voir de plus vivant, de plus amusant et de plus vrai. Quant à la comparaison, il n'a peur de personne; et Rembrandt même ne saurait le faire pâlir. Ils sont là pourtant trois Rembrandt autour de lui.

L'un, une tête de vieillard, de dimension académique; ce vieillard, vu de face, est coiffé d'une espèce de bonnet mi-partie rouge et blanc. A coup sûr, c'est un juif, et Rembrandt l'a rencontré rentrant chez lui, heureux d'avoir fait quelque bon coup de négoce avec un chrétien. Il a un petit visage blafard; ses yeux, où l'on ne voit point de prunelles, louchent malicieusement, et sous sa moustache d'un blanc sale, qui cache la bouche complétement, il sourit. Les formes de la barbe grise se perdent dans la pénombre, sur la poitrine. Cette petite tête est peinte dans la manière de certains personnages de *la Ronde de nuit*, à pleine pâte.

Un second cadre, de même dimension, renferme la tête et le buste d'un garçon de quatorze à quinze ans. Il est coiffé d'un feutre noir et vêtu d'une jaquette d'un rouge terni, très-débraillée, sous laquelle apparaît un bout de chemise et un peu de poitrine. Il est de profil à gauche. Il sourit, la bouche ouverte. Ses lèvres charnues sont pleines de santé et ses grosses dents sont une enseigne d'appétit. Il a l'air de se réjouir en regardant quelque joyeuse scène hollandaise, un tableau de Jean Steen ou d'Ostade. Même peinture large que dans la petite tête de vieillard. Un vrai Rembrandt, auquel la signature n'ajouterait rien comme valeur, — si elle n'y est pas.

Le troisième tableau attribué à Rembrandt est encore une tête de vieillard, de grandeur naturelle cette fois. Elle a quelque chose du saint Pierre des classiques italiens, de Vinci surtout. Front chauve, deux

houppes de cheveux gris, bouclés aux tempes, barbe grise arrondie en ses deux parties égales, séparées au menton. Visage austère, triste, profondément creusé au front par des rides. Cette tête est d'un modelé solide, mais un peu sec, trop positif pour être sorti du pinceau de Rembrandt. Je doute de l'authenticité de cette œuvre, qu'on me pardonne mon audace, malgré les grandes qualités qui s'y révèlent. Il est bon d'ajouter cependant que le fond d'un gris fauve, plaqué de taches, et les vêtements noirs paraissent avoir été repeints, ou tout au moins retouchés largement. On n'y retrouve point ces dessous à la fois transparents et solides qui font l'admiration des peintres dans les œuvres de Rembrandt. Tout y est plein, lourd, et ne s'harmonise plus avec le visage, malgré la dureté exceptionnelle de son modelé.

Mais à qui attribuer alors cette tête de Rembrandt? Ce n'est point à Ferdinand Bol, qui n'a jamais tant de franchise de modelé, qui n'attaque jamais ses plans avec une telle certitude. Ce n'est pas non plus à Fabricius, l'auteur de cette superbe tête de jeune homme qui est au musée de Rotterdam, et qu'on a si longtemps crue appartenir à Rembrandt. Fabricius est plus gras, plus onctueux dans sa fermeté. Van der Helst est plus joli; nulle part il n'a cette touche hardie, ni ce ton brûlé. Ce n'est pourtant point de Rembrandt. Le caractère de la tête, qui a des rapports avec les types classiques, me semble ne point être du style de Rembrandt. Il faudrait, pour qu'il eût peint cette physionomie, qu'il eût été influencé par quelque image étrangère à ses préoccupations; et c'est là une hypothèse difficile à admettre. Y a-t-il une signature? Je ne sais. En tous cas, le catalogue nous édifiera à ce sujet.

On peut voir, par cette analyse écourtée, que la collection van den Hecke-Baut enrichit positivement le musée d'Anvers. Le Jean Steen, le Jacob Ruijsdael, les deux petits Rembrandt, le Rubens, le Nicolas Berchem, sont des œuvres qui attireraient partout l'attention et qui sont dignes d'admiration. Le *Paysage* de Ruijsdael ainsi que le *Samson* de Jean Steen sont de première qualité. On peut en dire autant du Berchem et du Berckheyde, dans un ordre inférieur. Les deux petites têtes de Rembrandt et le Rubens sont très-curieux dans l'œuvre de ces maîtres. Et l'on ne peut finir cet article sans un témoignage de reconnaissance à la mémoire de mademoiselle van den Hecke-Baut, la généreuse donatrice de cette belle réunion d'œuvres diverses, si intéressantes à étudier.

ÉMILE LECLERCQ.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE VALLARDI (A. D. DE TURIN)

La vente des restes de la collection Vallardi est venue fort à propos pour secouer l'hôtel Drouot, endormi dans une torpeur inquiétante. La vente Sauvageot s'est faite à la salle Sylvestre, la vente Solar dans la galerie d'hiver de l'intelligent financier de la rue Saint-Georges; le public parisien n'a donc guère assisté, pendant ce commencement de saison, qu'à des ventes de mobiliers, d'envois de la Hollande ou de tableaux italiens fabuleusement grotesques. Il en sera sans doute encore ainsi pour quelque temps. Des formalités judiciaires ont créé des difficultés, qui ne sont point encore aplanies et ne permettent point de préciser l'époque de la vente Decamps, bien que tout porte à croire qu'elle aura lieu dans la première moitié de février. La riche collection de gravures de M. Arozarena ne sera mise sur table que le 10 de mars prochain, et nous venons d'apprendre que la collection Soltikoff a été achetée de la main à la main au delà d'un million et demi. Les armes en avaient été distraites. L'empereur, qui les a payées 250,000 francs sur sa cassette particulière, se réserve, dit-on, de les partager entre les vitrines du musée des Souverains, les salles du château de Pierrefonds et les galeries du musée d'artillerie. Le reste de la collection a été acquis en bloc par un financier opulent, qui se réservera les plus belles pièces et réalisera très-prochainement encore un gros bénéfice sur les reliefs qu'il daignera offrir aux enchères. Tout n'est-il pas pour le mieux dans le meilleur des mondes? Mais combien la collection qui vous arrive par des voitures de déménagement doit-elle avoir moins de charmes que celle qui a été formée jour par jour, pièce par pièce, et conquête par conquête! Vous supprimez d'un seul coup les angoisses de la jalousie, les ruses du marchandage, les surprises de la découverte et les triomphes de la possession. Vous arrivez, vous voyez, vous êtes vainqueur! Au reste, on se rappelle que le prince Soltikoff avait acheté en bloc 200,000 francs les deux dernières vacations de la vente Debruge-Duménil.

La collection Vallardi n'avait point, à coup sûr, été formée ainsi, et quoique ses possesseurs n'aient point assisté non plus à ces temps heureux où les dessins de Raphaël se vendaient par lots, ils avaient réuni quelques pièces tout à fait hors de ligne. Le Louvre n'a point laissé passer cette belle et rare occasion, et nous le féliciterons tout d'abord de son acquisition d'un triptyque attribué à Hemmeling. Le catalogue prétendait « qu'il sortait de l'illustre maison des comtes Tiepolo de Venise; » c'est tout ce que nous savons, jusqu'à ce jour, sur sa généalogie. Ne connaissant, du maître, que les deux petits volets qui sont au Louvre, dans le Salon carré, notre opinion serait de peu de poids. Cependant il nous semble visible que le panneau central n'est pas de

la même main que les deux compositions qui l'accompagnent. A gauche, saint Sébastien sert de but aux flèches de ses bourreaux. L'un d'eux l'ajuste avec une férocité froide, l'autre plie son arc pour tendre la corde. Dans le volet de droite, le Christ s'enlève aux cieux; on n'aperçoit plus que ses pieds et la partie inférieure de sa robe; les têtes des apôtres et de la Vierge, vues de raccourci par le menton, sont attaquées avec une rare hardiesse. Enfin le milieu représente la résurrection du Christ; nous avons entendu prononcer, pour ce morceau et par des amateurs fort compétents, le nom de Roger de Bruges. Quoi qu'il en soit, le panneau de gauche vaut bien, à lui seul, les 13,500 francs que l'ensemble a coûtés, et nos galeries s'enrichissent d'un sujet d'études fructueuses pour les érudits et les amateurs de l'art primitif.

Le Louvre a encore acquis le *Portrait d'une jeune dame*, admirable carton à la pierre noire, légèrement estompée, et dont les contours avaient été piqués pour reporter le calque sur un panneau. Haut., 61 cent., larg., 46 cent. 4,200 fr. — Il est déjà placé dans la salle des dessins où sont les Raphaël, et nos lecteurs peuvent dès aujourd'hui admirer cette physionomie placide et sérieuse, ces ajustements pittoresques et simples et cette main si délicatement modelée. Un autre carton, variante du portrait de Monna Lisa, avec cette différence qu'elle tient à la main un roseau au lieu d'un livre, a été payé 1,000 fr. Les contours de la tête avaient, je pense, été arrondis par un trait qui n'était point du maître, et peut-être est-ce là une copie faite près de lui-même pour transformer sa maîtresse en sainte ou en martyre. Enfin, un amateur, qui a publié dans ces colonnes d'excellents travaux sur des graveurs anciens, a enrichi son cabinet de deux portraits attribués également à Léonard de Vinci. Ce sont deux têtes de profil, l'une de femme, l'autre d'homme : l'exécution en est un peu sèche, et si l'on peut discuter l'attribution de ces dessins, on ne peut nier qu'ils soient d'une haute lignée.

Cette collection renfermait aussi des estampes, et c'est M. Clément qui en a rédigé le catalogue et les a mises sur table. *Le Christ au roseau,* de Van Dyck, belle et rare épreuve de premier état, avant les mots *aqua forti* et après le mot *invenit,* 200 fr. — Albert Durer, *Saint-Hubert*, Bartsch 57, 450 fr. — Marc-Antoine Raimondi. *Le Martyre de saint Laurent.* B. 104, belle épreuve doublée, portant au dos cette signature, *P. Mariette* 1670, 225 fr. — Rembrandt. *Ecce Homo,* B. 77, belle et rare épreuve du 2e état, avant les contre-tailles sur le visage du juif qui est au-dessus de celui qui porte le roseau, 251 fr. — La même, 3e état, c'est-à-dire avec les contre-tailles, 151 fr. — *La Grande Descente de croix,* B. 81, magnifique épreuve du 2e état, 800 fr. On lisait au dos la signature de Claussin et quelques lignes affirmant que c'était la plus belle épreuve qu'il eût encore rencontrée de cette pièce; — la même, moins belle, 300 francs.

Cette vente, sous la direction de M. Delbergue Cormont, y compris les curiosités et les dessins anciens, a produit au delà de 70,000 francs.

VENTE DE TABLEAUX ET DESSINS DE L'ÉCOLE MODERNE.

M. Escribe a présidé à la première vente des maîtres modernes qui, cette année, ait eu quelque importance, et encore, malgré un choix fait avec goût, le public s'est-il montré assez froid. Rien de plus curieux pour l'observateur désintéressé que ces variations des enchères. Mais ce qu'il y a de plus surprenant encore, c'est que les habi-

tués de l'hôtel, les plus froids et les plus roués, s'ils ne se laissent pas toujours influencer par le magnétisme des grandes ventes, sont toujours dans les autres d'une timidité indiscutable. A force de vouloir les choses pour rien, ils laissent adjuger d'excellentes choses aux enchères les plus ridiculement basses, et sont souvent bien étonnés quand, longtemps après, ils retrouvent tel dessin ou tel tableau dans le cabinet d'un amateur plus naïf, et qu'ils lui demandent ce qu'il l'a payé. Nous donnons donc les prix suivants, non pas comme des types sur lesquels on puisse se baser pour le reste de la saison, mais seulement pour tenir nos lecteurs au courant du mouvement pendant la fin de l'année 1860.

Charlet. *Le Retour du cabaret.* Un vieux paysan rentre chez lui en battant les murs, 52 fr.

Decamps. *Paysage d'Orient.* H. 23 c. L. 40 c. Au milieu, un homme s'agenouille pour puiser avec sa main l'eau d'une source baignant un rocher, 2,000 fr. — Une *Métairie.* H. 30 c. L. 30 c. C'était un effet de soleil couchant d'une force et d'une harmonie incomparables; on eût dit le panneau saupoudré d'une poussière d'or impalpable. Que l'on nous permette de faire remarquer qu'aucun peintre peut-être n'a su signer ses tableaux avec autant de soin et d'intelligence. Ici, les lettres du nom *Decamps,* tracées en vermillon sur un rocher à droite, se reflétaient dans l'eau d'un ruisseau et concouraient encore à l'effet; 2,550 fr. — *Chasseurs au marais.* H. 21 c. L. 16 c. C'est une très-ancienne peinture signée D C, avec les lettres de forme angulaire; le paysage est sec, le ciel blaireauté, les personnages pénibles; seuls les premiers plans font pressentir un maître; 730 fr.

Diaz. *Une Sainte Famille,* datée de 1853, 1,180 fr.

J. L. Hamon. *Les Papillons apprivoisés.* H. 43 c. L. 57 c. Le soleil descend à l'horizon. Deux jeunes bergères du pays de la Fantaisie, vêtues de péplums roses et bleus en papier froissé, viennent ouvrir la porte de l'étable, et assistent, la houlette à la main, à la sortie du troupeau. Or, ce troupeau, c'est une bande de papillons qui, les ailes fatiguées, s'en vont, cahin-caha, à la promenade. Il y en a de jaune soufre, de bleu nacré; d'autres ont des yeux de paon sur les ailes : tout cela est d'une bizarrerie pénible, d'une exécution inconsistante qui n'est point acceptable pour une toile, et cela s'est vendu 1,190 francs! Et quelle adorable fantaisie cependant, si M. Hamon l'avait peinte sur la panse lisse et laiteuse d'un vase de la manufacture de Sèvres! Mais ce vase, comme nous en avons admiré récemment quelques-uns à Sèvres même, eût-il alors trouvé des acquéreurs parmi ce public qui paye au poids de l'or le Sèvres ancien, si cher aux yeux et si mesquin de forme?

Hoguet. 1856. *Moulin hollandais,* peint sur une toile à voiles, 510 fr.

E. Isabey. 1860. *Plage à marée basse.* Des seigneurs et des dames en costume Louis XIII viennent visiter les paniers de pêcheurs au retour de la pêche, 2,105 fr.

Marilhat. *La Mare aux Cigognes.* Excellente étude d'un ton sombre, très-largement exécutée, 160 fr.

Raffet. *Soldat de la République agenouillé, armant son fusil.* H. 32 c. L. 24 c. 190 fr. Les peintures à l'huile de Raffet sont excessivement rares, et celle-ci, qui provenait de la vente après décès dont nous avons rendu compte, était d'une excellente qualité. Notons au passage que ce vieux soldat barbu n'était autre que le père David,

un vieux modèle qui est mort l'an dernier, âgé de 106 ans, et qui jouissait encore de presque toutes ses facultés.

Reynolds. *Les Bords de la Seine.* Paysage peint avec cette pâte épaisse et un peu visqueuse qui fait reconnaître certaines toiles de Chardin.

Horace Vernet. *Portrait de Louis-Philippe, duc d'Orléans,* daté de 1817. Debout dans un paysage de la Suisse, en habit et culotte colante bleus, en botte à la Souwaroff, une main passée dans son gilet blanc à revers, il tient de l'autre main gantée son chapeau. La tête, déjà un peu grasse, était remarquablement intelligente. Cette peinture, aussi précieuse par l'exécution que par l'intérêt historique, a eu cependant grand'peine à atteindre 720 fr.

DESSINS ET AQUARELLES.

Mlle Élise Boulanger. *Le Départ.* Une jeune maman pose le pied sur un tabouret, et sa petite fille s'agenouille pour nouer les cordons de sa chaussure verte. Cette aquarelle, d'une exécution libre et solide, a été disputée jusqu'à 82 fr. On sait que mademoiselle E. Boulanger, à qui l'on doit quelques lithographies, est aujourd'hui madame veuve Cavé. Camille Roqueplan a plus d'une fois reproduit, dans ses tableaux, son type de tête intelligent et beau.

Decamps. *Josué arrêtant le soleil.* Première pensée au fusain, brutale et noire, de la grande composition du maître, 605 fr. — *Jeune Arabe assise sur un coussin,* tenant embrassé dans ses bras son enfant nu, 195 fr.

Pils. 1860. *Artilleur pointant une pièce,* 210 fr.

Prud'hon. *Les trois Parques.* Esquisses au fusain sur papier bleu légèrement rehaussé de blanc. Elles ont été gravées à l'eau-forte par un anonyme. 685 fr. — Ce sont là, à n'en pas douter, les cartons de ces décorations qu'avait peintes Prud'hon pour « le Salon du citoyen Lonois, fournisseur, qui habite le superbe hôtel Saint-Julien, rue Cerutti. » Bruun Neergard, qui les décrit tout au long dans ses *Lettres d'un Danois à un ami* (Paris, an IX), dit : « Au milieu des glaces est un bas-relief qui représente les Parques ; l'une défile et l'autre dévide, tandis que la troisième coupe le fil avec ses ciseaux. »

Ary Scheffer. *Françoise de Rimini.* Dessin à la mine de plomb, très-soigné et d'une élégance parfaite, d'après le tableau célèbre qui fut vendu à la vente du duc d'Orléans. 1,350 fr.

VENTE DE LA BIBLIOTHÈQUE SAUVAGEOT (SUITE)

LIVRES D'HEURES.

Ces presentes Heures à lusaige de Rome furent achevées le iiii jour de novembre lan M.CCCC. iiii xx. et xvii, pour Simon Vostre (marque de Pigouchet). Calendrier de 1488 à 1508, pet. in-4 de 68 ff. fig. sur bois, v. br.— Imprimé sur vélin. Ce volume est orné de 14 grandes planches et d'encadrements variés, représentant dans une suite de petits sujets la vie de la Vierge, la vie de Jésus-Christ, les histoires de Suzanne et de l'Enfant prodigue, les XV signes et le Jugement dernier, la Danse des Morts en 51 fig., etc. 500 fr.

Ces presentes Heures sont à lusaige de Rome tout au long sans rien requerir, avec les figures de la destruction de Hierusalem et plusieurs autres belles figures de lapocalypse. *Imprimées à Paris par Gilles Hardouin.* (*Calendrier de* 1520 *à* 1525). In-8, goth. fig. et bord. sur bois, veau brun, ornements à froid, tranche dorée. — Imprimé sur vélin. Ces Heures sont ornées de 15 grandes vignettes et d'encadrements à chaque page, où l'on voit représentées la destruction de Jérusalem et la mort de Pilate, les figures de l'Apocalypse, etc. 252 fr.

Heures à lusaige de Rome, tout au long sans riens requerir, avec les apparisions (*sic*) de Jesuschrist et plusieurs histoires de lapocalypse. *Imprimées par Jehan de Brie* (*Almanach de* 1521 *à* 1536), in-4, goth. fig. et encad. sur bois, v. b. tr. dor. — Bel exemplaire de ces Heures rares. Elles sont ornées de 14 grandes vignettes et de bordures sur bois, qui diffèrent de celles des autres livres d'Heures; ce sont ou des arabesques ou des entrelacements figurant des cadres de diverses formes, dans lesquels sont représentés des personnages allégoriques ou les sujets indiqués sur le titre. 345 fr.

Ces presentes Heures à lusaige de Rome toutes au long sans rien requerir, *ont este imprimées à Paris par Germain Hardouin* (*Calendrier de* 1534 *à* 1546), grand in-8, fig. mar. v. fil. tr. dor. — Imprimé sur vélin. Ce volume est orné de 18 grandes vignettes et de 19 petites. Les initiales sont peintes en or et en couleurs. — Exemplaire très-bien conservé. 255 fr.

Ces présentes Heures à lusaige de Paris au long sans require, *furent achevees lan mil cinq cinq-cens le xxv jour dapvril pour Symon vostre* (*marque de Ph. Pigouchet*). In-8, fig. et bord. sur bois, veau fauve, compart. tr. dor. — 19 grandes planches. Les sujets des encadrements sont les vies de la Vierge et de Jésus-Christ; les histoires de Joseph et de Suzanne; les vertus théologales; les xii sibylles; les xv signes et le jugement dernier; la Danse des Morts en 147 figures, dont une partie est répétée. Sur les deux plats de la reliure, qui est du xvie siècle, on lit le nom de Guillemette Duflot. 252 fr.

Horæ divæ virginis Mariæ, secundum usum romanum. Parisiis, Thielman Kerver, 1510, in-8, lettres rondes, fig. sur bois, veau brun. — Imprimé sur vélin. Ce volume est orné de 19 grandes figures et d'encadrements sur bois représentant des personnages et des sujets tirés de la Bible; on y remarque aussi une Danse des Morts en 66 petits tableaux. Les lettres initiales sont peintes en or et en couleurs. Volume très-bien conservé. 400 fr.

Heures à la louange de la vierge Marie, selon lusage de Rome, le tout au long sans y rien requerir, est tres correct en bonne orthographie de poinctz, daccens et diphtongues situez au lieux a ce requiz. Et sont a vendre, par Maistre Geofroy Tory de Bourges, libraire demorant a Paris, sus petit pont, a lenseigne du Pot casse, 1525, très-petit in-4, caract. rom. fig. v. br. comp. et ornem. en or, tr. dor. (Rel. du temps.) — Imprimé sur vélin. Ce volume, le plus beau livre d'Heures de Geofroy Tory, se compose de 152 feuillets ou 304 pages, entourées chacune d'élégantes arabesques, au milieu desquelles figurent de temps à autre la Salamandre de François Ier, le chiffre de ce roi et celui de la reine Claude, sa femme, etc. On remarque dans le texte 13 grandes vignettes. Tous ces ornements, gravés au trait, sont du goût le plus exquis et d'une merveilleuse délicatesse d'exécution. (Voir, pour plus de détails, l'ouvrage de M. A. Bernard, *Geofroy Tory, peintre graveur.*) Imprimé sur vélin très-fin et très-pur, bien conservé. 3,025 fr.

Processionale. Petit in-4, v. br. dentelle et ornem. à froid, coins et fermoirs en cuivre ciselé, exécutés avec soin et très-bien conservés. (Rel. du xve siècle.) Manuscrit du xve siècle, sur vélin, avec musique notée. Ce volume contient des antiennes, des psaumes et autres prières pour le dimanche des Rameaux, la Purification de la Sainte Vierge, etc. 30 fr.

Præces piæ cum calendario. In-8, gothique, veau brun, dent. à froid, tr. dor. — Manuscrit sur vélin du xve siècle. Il est orné de 18 miniatures, 6 grandes et 12 petites; les pages sont enrichies de bordures, lettres initiales et alinéa peints en or et couleurs. Ces Heures ont appartenu à la famille de Jehan Coussols, docteur ès droit et avocat à Beaune, dont le registre de famille, placé en tête et à la fin du volume, commence à l'année 1580 et finit en 1650. 185 fr.

Præces piæ cum calendario. In-16, rel. en vel. rouge, tr. dor. et gaufr., fermoirs en cuivre, compart. (Rel. ital. anc.) — Manuscrit sur vélin, exécuté en Italie vers le milieu du xve siècle. Il est orné d'encadrements, de pages, au nombre de treize, de divers ornements et d'initiales peintes en or et en couleurs. Bonne exécution. Le premier feuillet, qui devait contenir une miniature et le commencement des matines : *Domine, labia mea aperies,* etc., est resté en blanc. 96 fr.

Præces piæ cum calendario. In-8, rel. en velours rouge, tr. dor., ferm. en vermeil, formant un chiffre composé des lettres P. E. — Manuscrit sur vélin, du xve siècle, composé de 140 feuillets. Il est orné de 58 belles miniatures, 17 grandes et 41 petites, exécutées avec soin et d'une grande fraîcheur de coloris; chaque page contient sur la marge de devant des ornements représentant des oiseaux, des fleurs, etc. Les lettres initiales et les alinéa sont peints en or et en couleurs. Le calendrier, qui est renfermé dans des encadrements en or et en couleurs, représente, d'un côté de la page, les travaux de l'agriculture pour chaque mois, et au verso le signe du zodiaque. Ce volume a appartenu à M. E. de Pansemont, curé de Saint-Sulpice; les fermoirs représentent son monogramme E. P. Tout le volume est parfaitement conservé. 1,010 fr.

Præces piæ cum calendario. In-8, goth. maroq. vert, filets, tr. dor. (Rel. anc. fleur-delisée.) — Manuscrit de la fin du xve siècle sur vélin, composé de 122 feuillets; il est orné de lettres initiales peintes en or et en couleur, et de quinze miniatures encadrées de bordures sur fond d'or. Ces miniatures, fort remarquables pour la composition, la pureté du dessin et la fraîcheur du coloris, sont certainement l'œuvre d'un artiste habile et exercé. Nous appellerons particulièrement l'attention sur celles que nous allons indiquer : la 1re, placée en tête de l'évangile selon saint Jean : *Au commencement était le Verbe;* la 2e, représentant *l'Annonciation;* la 4e, Jésus livré par Judas dans le jardin des Oliviers (scène de nuit); la 6e, Jésus devant Caïphe, dans laquelle on admire l'exécution de la cotte de mailles d'un des personnages; la 13e, le Jugement d'une âme, qui est représentée de la manière suivante : le corps d'une femme morte, à moitié enveloppé d'un linceul, est couché sur la lame de marbre de son tombeau. Le diable à côté du corps, sortant d'un trou, tient d'une main la liste des péchés de la défunte, et de l'autre un crochet avec lequel il veut attirer l'âme à lui. Cependant saint Michel, arrêtant le démon avec sa lance, semble attendre le jugement que va prononcer l'Éternel, assis dans le fond du tableau sur son trône. Les patrons de la morte intercèdent à genoux pour elle. Des anges complètent la scène. Ajoutons, pour terminer, que ces miniatures sont dans un état parfait de conservation. Ce précieux manuscrit n'est pas seulement remarquable par la beauté de ses peintures; il a un autre mérite, celui d'être

en quelque sorte un monument historique. Il a appartenu à Marguerite de Rohan, fille d'Alain IX, vicomte de Rohan, et de Marie de Bretagne, et femme de Jean d'Orléans, comte d'Angoulême, surnommé le Bon, qui resta trente-deux ans prisonnier en Angleterre comme otage de son frère Charles, duc d'Orléans. Jean était fils de Louis, duc d'Orléans, assassiné rue Barbette, et de Valentine de Milan. C'est le grand-père de François Ier. Les armes de la princesse (de gueules à neuf macles d'or), accolées à celles de son mari (de France, brisé d'un lambel d'argent à trois pendants, qui est d'Orléans, avec sous-brisure d'un croissant de gueules sur chacun des pendants, comme branche d'Angoulême), se trouvent sur la première et la deuxième miniature. Une autre preuve de l'origine de ce manuscrit, c'est le portrait même de Marguerite de Rohan, formant la 14e miniature. La princesse est représentée en costume de veuve, à genoux devant son prie-Dieu, et dans un petit oratoire fermé par de riches courtines portant ses armoiries. Marguerite épousa Jean d'Orléans en 1449, mourut en 1496. Jean était mort en 1468. C'est donc en 1468 et 1496 qu'il faut fixer la date de ce manuscrit. 307 fr. — Cet admirable spécimen d'un art aujourd'hui perdu est entré dans la riche collection de M. Ambroise Firmin Didot, qui a eu l'obligeance de nous permettre de le feuilleter. Il nous semble plus que probable que les miniatures sont de Jean Fouquet, et peut-être un jour M. Didot permettra-t-il à l'un de nos collaborateurs, plus autorisé que nous, de publier un travail spécial sur cette curiosité si intéressante pour l'histoire de l'art français.

Kalendarium perpetuum, anno Domini M.CCC.81. Petit volume renfermé dans un étui de chagrin noir. — Petit manuscrit sur vélin de la fin du XIVe siècle, évidemment destiné à être porté à la ceinture. Il se compose de 16 feuillets, dont 4 pour les tables et 12 pour le calendrier. Ce manuscrit a donné lieu à un savant article de M. H. Géraud, inséré dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes* (t. II, p. 272 à 280, janv. 1841). Nous en extrairons les passages suivants : « C'est un calendrier portatif, dressé en l'an 1381. En voici la description. Nous commençons par ce qu'on peut appeler la reliure. Elle consiste dans une pince en cuivre, de forme triangulaire, et munie à son sommet d'un anneau de même métal; sa base a 35 millimètres de largeur. Les seize feuillets qui composent le calendrier sont autant de parallélogrammes en parchemin, ayant un peu moins de 13 centimètres de long sur 10 centimètres de large. En taillant la partie inférieure de ces feuillets, on a laissé subsister dans le milieu de chacun d'eux une petite languette triangulaire longue d'environ 25 millimètres. C'est par là que les seize feuillets entrent dans la pince où ils sont serrés et retenus par trois clous. Lorsque tous les feuillets sont ouverts, le calendrier présente l'aspect d'un petit écran quadrangulaire dont la pince en cuivre serait le manche. Mais comme ainsi ouvert le calendrier aurait été trop grand pour être toujours porté commodément, chaque feuillet, en se repliant sur lui-même deux fois dans sa largeur et une fois dans sa longueur, se réduit à une tablette de parchemin formant un petit carré long de 65 millimètres sur un côté, et de 35 millimètres sur l'autre. Chacune de ces tablettes, ainsi repliée, porte écrit à l'encre rouge un titre extérieur qui indique ce que renferme le recto du feuillet. Outre ce titre, le verso du premier feuillet contient encore le titre général, ainsi conçu : *Kalendarium perpetuum anno Domini* M.CCC.81... Les quatre tables qui sont jointes au calendrier justifient jusqu'à un certain point le titre de calendrier perpétuel que porte le manuscrit. Elles n'indiquent point les fêtes mobiles, mais donnent le moyen de les trouver... A chaque mois se trouve une sentence fort obscure, souvent énigmatique, sur l'influence heureuse ou malheureuse de tel ou tel jour. Ces sentences sont exprimées

en deux vers, parfois un peu boiteux, dont le premier est dans le haut et le deuxième au bas de la page. » Suivent diverses observations qui faisaient conjecturer à M. Géraud que le manuscrit n'avait pas été fait en France et qu'il était d'origine italienne. 12 fr.

La Venerie de Jacques du Fouilloux, précédée de quelques notes biographiques et d'une notice bibliographique. Augers, Ch. Lebossé, 1844, gr. in-8, fig. sur bois, veau fauve, filets tr. dor. 185 fr.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

TRAITÉ DE PERSPECTIVE LINÉAIRE, *par* J. Adhémar; 3e *édition corrigée et augmentée. — Paris,* Hachette et Cie, 1859; 1 *vol. in*-8 *avec* Atlas *grand in-4 de* 81 *planches gravées sur acier.*

Nous avons déjà rendu compte, dans la *Gazette* du mois de novembre 1859, des nouvelles études de perspective de M. J. Adhémar, et nous avons donné de larges extraits de cette piquante revue du *Salon*, faite au point de vue rigide des lois de la perspective. Cette coupure avait été faite, dans un tirage à part que l'auteur n'avait distribué qu'à quelques amis, sous le titre d'*Études supplémentaires*, pour répondre à un article de M. E. Delescluze, et qui ne devait figurer que dans les derniers feuillets du livre. La troisième édition du *Traité de perspective linéaire* vient de paraître, corrigée et augmentée, et cette fois au grand complet.

« De toutes les difficultés qui se présentent dans la pratique de la perspective, dit l'auteur dans sa préface, la plus grande est celle qui résulte de l'éloignement de certains points de concours. Je crois avoir résolu complétement cette question en donnant les moyens de faire toutes les constructions sans sortir de la planche à dessiner ou de la toile sur laquelle on opère. » L'importance de cette méthode sera surtout appréciée dans l'étude des perspectives obliques, et, malgré les objections de M. de La Gournerie, nous pensons qu'elle est réellement la bonne. Au reste, pour se prouver à lui-même qu'elle était toujours applicable, M. J. Adhémar s'est imposé la condition d'exécuter toutes les épures de son atlas « sans jamais employer un seul point en dehors du cadre. »

Nous ne pouvons entrer dans le détail d'un ouvrage de ce genre, apprécié, du reste, par tous les gens compétents, et en particulier par les professeurs de l'École polytechnique et de l'École des beaux-arts. On y trouve les lois les plus abstraites présentées avec clarté et presque toujours accompagnées d'exemples familiers ou pittoresques. Un atlas grand in-4, composé de 81 planches, commente pour les yeux l'explication donnée par le raisonnement. C'est ainsi que nous lisons cette observation curieuse qui renvoie à l'une des figures : « Un des exemples les plus frappants des *illusions d'optique* peut facilement être observé à Versailles sur les rampes courbes qui entourent le parterre où est situé le bassin de Latone. Si l'on se place en face et à quelques mètres de l'une des statues qui concourent à la décoration de cette partie du parc, il est impossible de ne pas éprouver le sentiment pénible que l'on ressentirait si l'on voyait la statue et son piédestal prêts à tomber où le terrain s'élève, ce qui provient de la direction inclinée des murs en charmille auxquels les statues sont adossées; et cette *illusion*, extrêmement sensible, ne cesse complétement que lorsque, arrivé au pied de la statue, on peut avec

un fil à plomb s'assurer que les arêtes sont parfaitement verticales. » Le chapitre intitulé *Conditions d'équilibre* donne la raison de faits curieux qui se passent chaque jour sous nos yeux sans que nous en cherchions l'explication, et après une multitude d'exemples tirés du fardeau du commissionnaire, du moignon du manchot, du panier à bras de la blanchisseuse coquette, etc., etc., M. J. Adhémar arrive à cette conclusion plus élevée : que la Vénus de Milo, par l'admirable pondération de son attitude, satisfait à la fois et les yeux de l'artiste passionné et la raison du perspecteur le plus rigide.

B. MAURICE.

La Comédie enfantine, *par* M. Louis Ratisbonne, *vignettes par* MM. Gobert *et* E. Froment, *gravées sur bois par* MM. A. Jourdain, X. A. v. R. Brend'Amour (de Dusseldorf), L. Ruff, E. Blum, H. Exner. — *Paris*, collection J. Hetzel, Michel Lévy frères ; 1861.

C'est aux mères que l'éditeur dédie la préface de ce livre aimable, et tout le monde (grands enfants ou petits hommes) s'est trouvé si bien invité, que le livre, en moins d'un mois, a vu sa seconde édition épuisée. Le poëte l'avait écrit au jour le jour pour consoler un gros chagrin, faire épanouir un sourire au milieu de sa petite famille; il ne se doutait point qu'un jour M. Hetzel réunirait ces feuilles volantes, les imprimerait avec luxe et les ornerait de bois aussi gracieux que les vers qu'ils commentent. L'entreprise était hardie ; elle a recueilli de toutes parts des encouragements et des éloges, et nous ne voulons point tarder à dire à notre tour ce que nous en pensons.

Les livres à images que l'on mettait depuis quelques années dans les mains des enfants ne renfermaient guère que de petites vignettes distribuées dans le texte avec plus ou moins de profusion ou de parcimonie ; M. Hetzel croit justement que ces petits croquis ne frappent point assez les yeux, ni par suite l'esprit, et il a voulu que ses gravures expliquassent au premier coup la fable qu'elles accompagnent. Le geste, l'expression, la mise en scène, le dessin même, tout doit être simple, juste, clair, puisque l'on s'adresse à de petits juges d'une sévérité inexorable et qui prétendent toujours avoir compris du premier regard. Or ce n'est point sans raison qu'il s'est adressé à l'un des maîtres de l'école *néo-grecque*. Ce n'est point, répétons-le en passant, que nous aimions cette école : rien ne nous est plus antipathique que les têtes de poupée de modiste, les membres bourrés de son, les tons de fresque chancie, qui forment le bagage ordinaire de cette petite chapelle ; mais les défauts qui choquent dans une peinture s'atténuent dans un dessin, dans un croquis surtout. Le vêtement soi-disant antique, en supprimant les détails, distrait moins l'attention ; les intérieurs ont plus de simplicité, l'ensemble enfin gagne je ne sais quoi d'impersonnel et d'idéal qui rentre plus qu'on ne pourrait le penser dans le caractère de l'enfance.

Déjà dans la revue du Salon de 1859, M. Paul Mantz, en parlant des néo-grecs, avait signalé chez M. Froment « des intentions plus délicates, un soin plus sérieux de la forme. » Les lecteurs de la *Gazette* ont pu se convaincre par sa composition de *l'Amour désarmé*, par son portrait de *Madame Viardot*, dans le rôle d'*Orphée*, que ces éloges étaient justice, et que M. Froment laissait à ses confrères en archaïsme leurs mièvreries et leur fausse érudition. Cette fois encore, M. E. Froment s'est montré naïf et sincère; il a trouvé, pour illustrer ces fables, les meilleures inspirations, et son crayon les a traduites avec soin et avec charme.

LE PASTER.

M. Gobert l'a aidé dans sa tâche, et l'on ne saurait souvent les distinguer l'un de l'autre. Enfin une pléiade de graveurs habiles ont rendu les dessins avec des tons si doux, des travaux si fins, que l'on croirait presque avoir les originaux sous les yeux. *Le Pater, le Raisin gâté, le Miroir, Attends-moi,* sont vraiment plus que des vignettes, et nous recommandons instamment aux mamans de bien regarder ces gracieux tableaux avant de les livrer aux féroces petites mains de leurs enfants. Combien restera-t-il dans dix ans des dix mille exemplaires déjà sortis des presses de M. Claye?

Ici devrait s'arrêter notre rôle de critique; mais bien que la *Gazette des Beaux-Arts* ne soit point une chaire de rhétorique, nous ne voulons point fermer le livre sans faire à l'auteur un grave reproche. Plus ses vues sont fines et ses intentions délicates, plus sa morale est ingénieuse et sa donnée originale, moins aussi il avait besoin de donner en passant une leçon au bon La Fontaine. Pourquoi refaire *le Loup et l'Agneau, la Cigale et la Fourmi?* J'imagine que La Fontaine n'a point écrit ses fables pour les petits enfants. Un singulier hasard, leur place peut-être à la tête du premier livre, ont valu à ces deux fables leur popularité à l'exclusion de beaucoup d'autres qui les valent bien. Après tout, s'il est plus juste de dire, comme le fait M. Louis Ratisbonne : « Les agneaux ont raison, les loups ont toujours tort, » serez-vous beaucoup plus compris des enfants, ces adorables petits matérialistes, qui saisissent mieux le fait que la moralité, et qui, si je ne me trompe, conservent pour le loup, c'est-à-dire pour le méchant, une salutaire horreur? Est-il prudent surtout de rejeter au moule des vers qui sautillent avec cette légèreté :

La cigale ayant chanté
Tout l'été.

Que la morale de cette fable semble égoïste, cette fois je le veux bien; choisissez mieux alors, car La Fontaine était d'âme tendre et rêveuse; mais au-dessus du fabuliste plane toujours le grand écrivain. La forme exquise dont le poëte a revêtu sa pensée lui servira toujours de passe-port, et l'esprit des enfants est comme un vase poreux dans lequel on ne saurait verser de parfums assez doux. Ceci dit pour l'acquit de notre conscience, nous n'en félicitons pas moins sincèrement M. Louis Ratisbonne pour le reste de son volume, et nous souhaitons, ainsi que son éditeur, qu'il lui conquière les palmes de l'Académie.

PH. B.

RESTAURATION D'UN TABLEAU DE HOLBEIN

Ayant entendu dire qu'un superbe tableau de Holbein, appartenant à madame la baronne de Rothschild et atteint d'une maladie sérieuse, se trouvait chez M. Haro, nous nous y sommes rendu aussitôt. Nous avons trouvé là, en effet, un des plus magnifiques morceaux du grand maître de Bâle : le portrait d'une jeune femme, aux yeux calmes et pénétrants, aux lèvres aimables et sérieuses, qui sur ses genoux tient un chat qu'elle caresse. Une cornette en toile blanche est posée sur ses cheveux châtains, qui, disposés en bandeaux un peu négligés, encadrent sans roideur ni dureté les formes pleines de son visage. Une robe sombre bordée de fourrures, avec crevés aux poignets retenus par des torsades en or, recouvre en partie une chemisette et laisse s'échapper un riche bijou délicatement travaillé. Sur le cou, une collerette ornée de broderies noires d'un goût

exquis projette une ombre légère, tandis que des manchettes également ouvragées baignent de reflets adoucis et merveilleusement fondus avec les lumières de la chair, une main d'une distinction tout italienne.

Avec cette donnée si simple, Holbein a produit un chef-d'œuvre. Cette femme si tranquille, si insensible en apparence, émeut et passionne; ses regards, qui ne sont point fixés sur le spectateur, parlent. Dans cette peinture, il y a un enseignement pour tous : à ceux que préoccupe l'idéal, elle apprend à interpréter la nature sans cesser d'être vrai; à ceux qui s'intitulent réalistes, à la reproduire sans servilité; les dessinateurs y admireront des contours précis sans sécheresse, et les coloristes de savants rapports de tons. Le visage est modelé en pleine lumière, au moyen d'ombres légères et transparentes, avec une perfection qui révèle un maître assez sûr de lui pour oser rendre la nature telle qu'il la voit, sans aucune de ces recettes qui courent les ateliers. Avec une intelligence remarquable, le peintre a subordonné les tons clairs du linge aux tons lumineux de la chair que la vie anime. Enfin le chat est rendu avec une vérité et une science d'exécution qui désespéreraient le plus habile peintre d'animaux. Bien des artistes et des amateurs distingués ont vu ce beau portrait; tous l'ont admiré et M. Ingres s'en est épris. Il a voulu retracer sur le papier les traits de cette femme pour mieux découvrir le secret de sa beauté, et il aime à répéter, ce grand maître, que cette étude le fera progresser dans l'art. Hommage qui honore autant celui qui le donne que celui qui le reçoit. Noble leçon qui, nous l'espérons, sera comprise par plusieurs de nos jeunes peintres.

Eh bien, ce chef-d'œuvre de Holbein était menacé d'une destruction prochaine; sous le minium, qui couvrait le revers du tableau, les vers accomplissaient leur ténébreux travail; le panneau ne rendait plus sous le doigt qu'un son sourd et creux; il fallait, sans plus tarder, enlever la peinture du bois, devenu incapable de la soutenir, pour la fixer sur une toile. Ce fut à M. Haro que madame la baronne de Rothschild confia la difficile mission d'exécuter l'enlevage : opération que quelques personnes trop hardies, même lorsqu'il s'agit de toucher aux œuvres du génie, déclarent facile, mais qui, en réalité, est aussi périlleuse pour un tableau, que l'amputation d'un membre l'est pour l'homme. D'ailleurs, la décomposition des colles nécessite un rentoilage, tous les cinquante ou soixante ans au plus, et entraîne chaque fois un dévernissage toujours dangereux, surtout pour les productions des vieux maîtres. C'est ainsi que nous avons vu, en moins d'un siècle, tel tableau de Raphaël être changé trois fois de toile. Or, pour peu que chacune de ces opérations ne soit pas faite avec une habileté et une réserve extrêmes, pour peu qu'elle motive quelques retouches, on s'imagine aisément quel désastre peut s'ensuivre. Mais alors même que l'enlevage serait exécuté avec une perfection presque impossible, il n'en résulterait pas moins une modification sensible dans l'œuvre du maître, par le seul fait du transport, qui d'une surface lisse et solide fait passer la peinture sur une toile grumeleuse que la lumière éclaire différemment.

Dans le tableau qui nous occupe, outre les inconvénients énoncés, outre les accidents qui peuvent naître de la dureté du bois en certaines parties, de la rencontre de nœuds qui retiennent toujours la peinture, il se trouvait un joint qui, en traversant le visage et l'un des yeux, rendait une retouche inévitable dans les parties les plus importantes. Il y avait donc à réfléchir avant d'entreprendre une semblable restauration, et nous devons remercier celui qui l'a faite, de ne point s'être laissé aller trop vite au plaisir d'exécuter une brillante opération. Loin de penser, ce qui est peu raisonnable, qu'un

restaurateur peut rajeunir une peinture et la restituer telle qu'elle sortit de la palette du maître, il crut que son devoir se bornait à conserver l'œuvre de l'artiste et du temps. Il hésita à enlever ce portrait, et sa prudence lui suggéra un moyen d'une grande simplicité, et d'une plus grande conséquence encore. Avec une forte ventouse, il fit sortir du bois toute la matière poudreuse amassée par les vers, et dans les cavités qu'ils y avaient creusées, il fit couler de la cire et de la résine chaudes qui, en portant la mort aux destructeurs du chef-d'œuvre, donnaient au panneau une consistance qu'il n'avait jamais eue. Quant à la peinture, fixée désormais sur une table qui, autant que cela se peut dire, n'a plus rien à redouter du temps et des insectes, elle est restée, sans subir la plus légère altération, avec son vernis primitif.

Nous n'aimons point, on le voit, les partis extrêmes; si nous blâmons les restaurations inopportunes ou maladroites, nous savons applaudir aux efforts sages et sérieux faits pour prolonger l'existence menacée d'une peinture. Aussi, sommes-nous heureux de signaler ici les résultats d'une découverte que nous devons à une timidité honorable et à un respect sérieux pour les œuvres des maîtres, qualités rares, on ne le sait que trop, chez les restaurateurs de tableaux.

ÉMILE GALICHON.

Nous ne pouvons passer sous silence le très-remarquable discours prononcé par le nouveau ministre d'État à la distribution des prix de l'École des beaux-arts. Il est impossible de mieux penser et de mieux dire. Ce n'est pas pour rien que M. le ministre a été homme de lettres, on s'en aperçoit, et, quoi qu'en pense l'Académie des beaux-arts, il n'est pas sans quelque utilité de savoir parler et de savoir écrire, même quand on s'adresse à des artistes.

« La protection des arts, a dit M. le comte Walewski, n'est pas œuvre de bienfaisance; elle est, avant tout, œuvre d'initiative. Son véritable objet n'est pas de descendre auprès de toutes les vocations trompées, de toutes les impuissances qui se consument dans l'oubli; elle a pour mission d'exalter le talent, de le susciter, de le découvrir, et de faire naître les chefs-d'œuvre.

« Quand je dis « vocations trompées, » ce n'est certes pas à vous, messieurs, que mes paroles peuvent s'adresser; votre âge n'est pas l'âge du désenchantement, mais des promesses; votre jeunesse est riche de l'avenir; tout vous sourit, et les médailles que nous vous décernons aujourd'hui sont pour vous les prémices de la gloire. Les deuils même dont on vous entretient sont moins des sujets de tristesse que des sujets d'émulation et de louange; les morts dont on vous parle se survivent tout entiers dans leurs œuvres; visitez les galeries historiques, le vénérable doyen que regrette la section de peinture y est aussi présent que jamais, et, si le chef-d'œuvre de M. Hersent n'a pas eu le même bonheur que le magnifique Hémicycle de Paul Delaroche, — celui de sortir rajeuni de la flamme, — il avait eu du moins celui d'être gravé par la main d'un maître, et le burin a conservé la meilleure part du tableau : le sentiment, le dessin et la composition dramatique. (Applaudissements.)

« A peu de distance de M. Hersent, il est mort aussi, celui qu'on a appelé *le peintre de l'Orient et de la lumière*. M. Alexandre Decamps est tombé surpris par un accident imprévu, l'esprit toujours ardent, la main prête à produire encore. C'est dans ces conditions surtout que la fin prématurée d'un artiste inspire de douloureux regrets; on meurt trop tôt pour ses amis quand on meurt à cinquante-cinq ans; mais on meurt

bien, vis-à-vis de l'avenir, quand on n'a plus rien à faire pour sa renommée. (Sensation.)

« Et maintenant, s'étonnerait-on que je parle dans cette enceinte d'un talent libre, d'un génie indépendant de la tradition qu'on y conserve? Je serais bien mal compris si l'on me supposait l'intention de diminuer l'autorité des doctrines salutaires. Je pense, au contraire, que rien ici-bas ne sort de soi et que nul ne s'est instruit sans un maître; M. Decamps est un élève de l'École des beaux-arts; il a reçu de M. Abel de Pujol cet enseignement classique qu'il a peut-être cru dédaigner un moment, mais qui s'est mêlé malgré lui à sa propre nature et qui est devenu la règle de sa forte originalité. (Sensation prolongée.) »

— Un décret du 16 janvier 1852, qui plaçait la commission des monuments historiques dans les attributions du ministère de l'intérieur, est rapporté.

Cette commission dépendra désormais du ministère d'État et sera composée de la manière suivante :

Président : S. Exc. le ministre d'État.

Vice-présidents : Le secrétaire général du ministère d'État; M. Prosper Mérimée, sénateur, membre de l'Académie française; M. de Saulcy, sénateur, membre de l'Institut.

Membres : MM. Beulé, membre de l'Institut; Bœswillwald, architecte, inspecteur général des monuments historiques; Caristie, architecte, membre de l'Institut; Courmont, chef de la division des beaux-arts; Duban, architecte, membre de l'Académie des beaux-arts; le baron de Guilhermy, membre du comité des arts, iconographe de l'église impériale de Saint-Denis; le comte de Laborde, directeur général des archives, membre de l'Institut; Henri Labrouste, architecte, inspecteur général des édifices diocésains; de Longpérier, membre de l'Institut; le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux, intendant des beaux-arts de la Maison de l'Empereur, membre de l'Institut; Questel, architecte du palais de Versailles; Du Sommerard, conservateur-administrateur du musée de Cluny; Vaudoyer, architecte, inspecteur général des édifices diocésains; Viollet-le-Duc, architecte, inspecteur général des édifices diocésains.

M. Gasnier, chef du bureau des monuments historiques, remplira les fonctions de secrétaire de la commission. M. Viollet-le-Duc (Louis-Eugène) l'assistera en qualité de secrétaire adjoint.

— A la suite de l'exposition de Bruxelles, quelques artistes français ont été nommés chevaliers de l'ordre de Léopold : MM. Troyon, Muller et Gérôme. MM. Breton et Ricard ont obtenu la médaille d'or. Parmi les artistes belges, ont été nommés chevaliers de l'ordre de Léopold, MM. De Groux, dont nous avons reproduit *le Prêche protestant,* de Knyff le paysagiste, van Moer le peintre d'architecture, van Hove le sculpteur. Parmi les Hollandais, M. Israels a obtenu la médaille d'or.

— La vente de la célèbre collection van der Schrieck, de Louvain, qu'on avait déjà annoncée pour l'an passé, est définitivement fixée au 8 avril prochain. Elle aura lieu à Louvain même, au domicile de M. van den Schrieck. Nous en reparlerons avant l'époque de la vente publique, et peut-être donnerons-nous quelques reproductions des tableaux les plus distingués de la galerie.

— Les Anglais aiment les arts, quand ils les aiment, avec une générosité effective.

Un docteur, M. Seymour Haden, président de la Société des aqua-fortistes de Londres et lui-même graveur des plus distingués pendant les loisirs que lui laissaient ses malades, ayant eu occasion de voir des eaux-fortes d'un jeune artiste, M. Alphonse Legros les a présentées à l'Académie et a obtenu de chacun des membres une souscription de deux guinées (53 fr.) par chacun des membres. A Paris, un marchand n'eût peut-être pas donné cette somme de la planche.

Nous avons eu sous les yeux les eaux-fortes hardies de M. Legros, que chacun pourra juger à l'Exposition de 1861 ; mais nous sommes heureux de signaler les premiers les aspirations d'un jeune artiste dont le talent sera peut-être moins prisé en France qu'en Angleterre, mais dont la réputation s'étendra dans un plus grand cercle.

— M. Charles Blanc vient d'être nommé membre de la société archéologique d'Athènes.

— M. Jouffroy vient de terminer un groupe en marbre, *la Pudeur résistant à l'Amour*, qui a été acheté aussitôt pour le palais de l'Élysée, et qui sans doute ne pourra pas être exposé au prochain Salon. On lui a commandé en même temps deux autres statues de femme en marbre pour figurer dans des niches aux deux côtés du groupe principal.

— On vient de retirer les derniers échafaudages qui masquaient la nouvelle façade de l'École des beaux-arts, sur le quai Malaquais. Elle répond dignement à ce que l'on devait attendre du talent à la fois délicat et pur de son architecte, M. Duban, et sans empiéter sur le travail que publiera l'un de nos collaborateurs, nous pouvons dès à présent constater les qualités d'élégance et de sobriété qu'elle offre. La seule critique dont nous nous ferons l'écho parce qu'elle a été générale, c'est que les figures allégoriques assises de chaque côté dans la partie inférieure des lunettes sont tout à fait hors de proportions avec les ornements qui les couronnent. Rien n'est plus étrange que de voir ces figures de femmes, d'ailleurs très-habilement exécutées, abritées en quelque sorte sous des fleurs plus grosses qu'elles, et emprisonnées dans cet angle rendu plus étroit pour l'œil par le développement du cintre supérieur.

— Le tribunal correctionnel de la Seine vient de condamner les 14 et 21 décembre une bande de dix brocanteurs qui, dans une vente faite à Montmartre, s'étaient ligués pour entraver la liberté des enchères. On sait que sous le nom de *revidage* ou *révision*, les marchands forment une association occulte, puissante, à l'aide de laquelle ils réalisent sans danger les bénéfices que leur procure l'abstention des amateurs découragés. M. l'avocat impérial Sénart a cru devoir « témoigner publiquement le regret que les officiers ministériels préposés aux ventes mobilières n'aient pas mieux compris leurs devoirs, et n'aient pas sévi dans la mesure de leurs droits contre une telle situation. » Bien que cette manœuvre s'exerce assez difficilement à l'hôtel Drouot, où la concurrence est énorme, et où les ventes honorables sont toujours présidées par des commissaires-priseurs hors de toute suspicion, nous avons cru devoir avertir nos abonnés des droits que leur donne la loi contre l'intolérable audace de certains brocanteurs bien connus des habitués.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

UNE PEINTURE

DE LÉONARD DE VINCI[1]

Nos engagements envers l'éditeur de l'*Histoire des Peintres* nous obligent d'écrire pour cet ouvrage la biographie de Léonard de Vinci. Il nous est donc interdit de la publier dans ce recueil. Nous ne voulons parler ici que d'une peinture admirable qui a été attribuée à ce grand homme et qui nous a paru tout à fait digne de lui. C'est un tableau représentant, sous la figure de saint Sébastien, le portrait en pied d'un personnage inconnu. Longtemps exposé à Paris, chez M. Wolsey-Moreau, rue Saint-Arnaud, ce portrait a été vu par les plus fins connaisseurs, par les artistes les plus capables d'en apprécier le style et la beauté. Si tous ne l'ont pas regardé comme une œuvre incontestable de Léonard, tous du

1. La nécessité de faire dessiner et graver avec soin les monuments et les objets d'art dont nous avons à parler dans le récit de notre voyage en Grèce, nous force d'ajourner la suite de nos lettres. Nous profiterons de ce délai pour nous acquitter de quelques dettes arriérées, et aussi pour reprendre les études dont nous avons commencé la publication sous le titre de *Grammaire historique des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture,* dont l'interruption a paru surprendre quelques-uns de nos lecteurs. Au surplus, ces études ont été précisément le motif de notre voyage dans un pays où abondent les incomparables et classiques chefs-d'œuvre de l'architecture et de la sculpture.

moins en ont été ravis, et pour répondre à cette admiration unanime, nous avons fait graver l'estampe que nous offrons ici à nos lecteurs. Mais pendant que M. Flameng reprenait au burin sa planche délicatement préparée à l'eau-forte, d'après un excellent dessin de M. Haussoulier, M. Moreau a vendu le *Saint Sébastien* à l'empereur de Russie, au prix de soixante mille francs, de sorte qu'il ne nous est plus possible, à notre grand regret, de soumettre à un nouveau contrôle des hommes compétents notre opinion sur ce tableau.

Le premier sentiment qu'éveillent chez les amateurs les découvertes en matière d'art, est un sentiment d'incrédulité. Les uns sont des esprits chagrins qui seraient désolés de croire à un bonheur; les autres ne demanderaient pas mieux que d'être persuadés, mais de nombreuses déceptions leur ont enseigné le doute; l'expérience les a rendus circonspects. Puis viennent des raisonnements qui de prime abord semblent décisifs. Est-il vraisemblable, dit-on, que l'on découvre encore des œuvres de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, du Corrége, alors que, durant trois siècles, la célébrité universelle de leurs grands noms a dû faire rechercher partout, avec tant de zèle, tout ce qui était connu pour émaner de leur génie, et tout ce qu'on pouvait soupçonner d'être sorti de leurs mains? A moins que tel morceau de ces maîtres n'ait été enfoui sous les décombres d'un monument ruiné, ou qu'il n'ait été abandonné par l'ignorance aux injures du temps et de l'oubli, est-il possible qu'un chef-d'œuvre ait échappé si longtemps aux regards des habiles, et que personne n'ait été averti de ce qui vous paraît, à vous, si probable?... A ces arguments, très-plausibles en apparence, les faits ont répondu et les plus incrédules ont dû se rendre. Un seul homme, un Anglais, a su trouver dans sa vie deux merveilles : l'*Apollon et Marsyas* de Raphaël, et une *Sainte Famille* de Michel-Ange. Que d'objections, toutefois, ne faisait-on point aux trouvailles de M. Morris Moore, avant même de les avoir vues! que d'ironiques félicitations! Notre siècle est vraiment privilégié, disait-on; il lui était réservé de vérifier toutes les invraisemblances, de réaliser l'impossible, d'inventer l'introuvable! C'est ainsi que l'on raillait tous ceux qui, revenant de l'exhibition de Manchester, annonçaient avoir vu de leurs yeux, en plein soleil, une Vierge de Michel-Ange, c'est-à-dire un morceau infiniment plus rare que ne l'est un tableau de Léonard de Vinci. Nous-même, en allant visiter la grande exhibition, nous étions dominé par une défiance bien naturelle, et cependant il a fallu reconnaître, dans cette œuvre d'une grâce hautaine, le peintre des Sibylles et des Prophètes; il a fallu convenir que pendant quelque trente ans, chose incroyable! une peinture où la griffe du lion était si visible,

SAINT-SEBASTIEN

avait été examinée de près, vantée, admirée par tous les connaisseurs de l'Angleterre, sans qu'il arrivât à aucun d'eux de songer à Michel-Ange, et cela uniquement parce qu'il y avait une différence, sensible il est vrai, entre les œuvres tourmentées et violentes de son âge mûr, et la fierté si facilement sublime de ses jeunes années. La prévention d'ailleurs s'en était mêlée, la prévention! qui se glisse dans les jugements des plus fermes esprits. Combien d'amateurs, combien d'artistes qui se croient sûrs d'eux-mêmes, seraient des premiers à nier un des Raphaël du Louvre, si on l'exposait sans rien dire dans tel magasin de la rue Vivienne ou du boulevard? J'en vois d'ici plus d'un qui hausserait les épaules à distance, en montrant avec dédain, du bout de sa canne, les signes évidents d'une répétition à peine acceptable, et peut-être même d'une assez faible copie!... Mais venons à Léonard.

Plus les maîtres sont grands, plus leur âme est engagée dans leurs ouvrages. Pour juger de l'authenticité d'un tableau, il importe donc de connaître l'esprit du peintre plus encore que ses procédés, car les procédés s'apprennent, le faire se transmet et s'imite, mais l'âme ne saurait se transmettre; elle est essentiellement inimitable. Ainsi, à l'inverse de la plupart des connaisseurs qui regardent principalement, dans l'œuvre d'un artiste, aux habitudes de son pinceau, j'aimerais mieux m'enquérir avant tout de la tournure de son esprit. L'esprit de Léonard, ou plutôt son génie était singulièrement complexe, divers, et par cela même mystérieux. Le mélange des qualités les plus opposées faisait de lui un être presque insaisissable. Il savait descendre dans les profondeurs les plus intimes de l'analyse pour s'élever ensuite aux lumières de la synthèse. Les dextérités du praticien le plus délicat lui étaient aussi familières que les plus hautes spéculations de la théorie. Il aimait la nature avec passion, et il n'en était pas moins un idéaliste raffiné. Celui qui l'aurait vu des journées entières plongé dans l'étude n'aurait jamais présumé que ce travailleur assidu, qui oubliait de manger et de boire, était aussi un jouteur rompu à tous les exercices du corps, un écuyer sans pareil, un prodigieux maître d'armes, un cavalier accompli. En cette organisation supérieure, le génie moderne se mariait au génie antique, et comme si rien ne devait manquer à l'universalité de ses aptitudes et de ses pensées, il y avait encore en lui quelque chose des grands esprits du moyen âge et je ne sais quelle teinte de poésie mystique, moitié italienne, moitié allemande, semblable à celle qui voilait les conceptions de Dante et qui colorait parfois l'imagination obscure d'Albert Dürer.

Cette légère dose d'idéal germanique nous donne l'explication de son goût pour les emblèmes. Voulant concilier la réalité et l'idéal, la science

et l'art, la vie qui palpite et la vie qui pense, Léonard de Vinci dut conserver cette tendance au symbolisme qui caractérisait les peintres antérieurs, depuis Giotto jusqu'à Fra Angelico et Botticelli; mais, avec une hardiesse qui après lui n'a pas été renouvelée, il appliqua le genre symbolique à ce qui en est le moins susceptible, au portrait. La remarque en a été faite avec beaucoup de justesse par M. Rio : « Le portrait symbolique, dit-il, pouvant se prêter à des combinaisons infinies, semblait ouvrir une perspective aussi riche que nouvelle à l'imagination de l'artiste, et lui fournir un point de contact légitime entre le naturalisme et l'idéalisme[1]. » C'était, du reste, un trait du caractère de Léonard, je dirai même une distinction de son esprit, que son amour pour le mystère. Le doux clair-obscur qui donne à ses tableaux un charme si pénétrant, ce clair-obscur qu'il introduisit dans l'art, il était au fond de son âme; mais ce qui prêtait sur la toile tant de relief à ses figures, lui servait dans l'ordre moral comme d'un rideau qui laissait transparaître seulement ses intentions. Plusieurs brouillons de ses lettres et tous ses manuscrits connus sont écrits de gauche à droite, non par un pur caprice d'originalité, mais pour arrêter l'indiscrétion d'un regard vulgaire. De même que la banalité du grand jour lui répugne et qu'il met volontiers une sourdine à l'harmonie de sa peinture, de même il évite d'exprimer trop clairement ses pensées, et il se plaît à les envelopper du voile de l'énigme comme d'une gaze légère.

La première fois que nous vîmes le *Saint Sébastien*, ce qui nous frappa, ce ne fut pas seulement la beauté rare du tableau, ce fut d'y trouver à la fois tous les indices du génie de Léonard. La profondeur et la force du modelé, la rondeur des saillies, cette anatomie savante, ces formes châtiées, ces muscles adoucis et fermes tout ensemble, et le charme de ce coloris tiède et ambré qui recouvrait une étude précise de la nature et faisait de la figure entière comme un camaïeu doré; puis le soin donné aux fleurs délicates du premier plan, la perfection de ces accessoires significatifs et si sobrement ménagés, la mélancolie enfin du personnage, la finesse de sa physionomie, son attitude un peu recherchée, tout nous disait que c'était là une peinture de Léonard de Vinci, malgré l'infériorité de certaines parties, évidemment soumises à des réparations plus ou moins anciennes. Depuis, une étude attentive et des observations fréquentes nous ont confirmé dans cette opinion, que partagent d'ailleurs des artistes d'élite et quelques amateurs des plus experts. Si l'on ne prenait garde qu'à l'exécution, peut-être serait-il permis d'attribuer à un disciple

1. *De l'art chrétien*, par A.-F. Rio; Paris, Ambroise Bray, éditeur, 1855.

D'APRÈS UNE ÉTUDE A LA SANGUINE, DE LÉONARD DE VINCI.

(Ancienne Collection Vallardi.)

du grand maître ce qui nous paraît très-probablement de sa main. En effet, les imitateurs de Léonard sont quelquefois assez habiles pour tromper un œil exercé; mais cela n'est possible qu'à ses élèves illustres, tels que Cesare da Sesto, Luini, Beltraffio, Marco d'Oggione, André Solari, Salaino, Melzi, sans parler de ce peintre si attrayant dans la grâce et la volupté de ses figures, l'infortuné Sodoma. A la rigueur, chacun de ces artistes aurait pu exécuter le *Saint Sébastien*; encore est-il vrai de dire que Luini aurait eu moins de fermeté dans la douceur; que Cesare da Sesto et Beltraffio auraient apporté ici, l'un, des contours plus arrêtés et un peu arides, l'autre, moins de suavité dans le rendu et moins de finesse. Aussi gracieux que son maître, François Melzi n'aurait pas atteint à ce degré de dignité, à ce sentiment de tristesse superbe; Marco d'Oggione n'eût pas montré, il s'en faut, tant de distinction, ni Salaino tant de science dans l'expression des chairs, ni Solari tant de moelleux dans le maniement du pinceau. Mais, ce qui est plus certain pour nous, c'est que, parmi ces disciples fidèles, aucun n'eût composé ce tableau étrange, ce portrait emblématique où le sacré se confond avec le profane, où une pensée d'amour terrestre semble se cacher sous un motif de dévotion exaltée. Si la tête du saint n'était pas si individuelle, si le personnage n'avait pas un nom propre, on pourrait ne voir dans cette peinture qu'un tableau de chapelle commandé par quelque pieux donateur; mais il est bien évident que ce Sébastien qui montre son cœur percé d'une flèche, est un gentilhomme atteint d'une mélancolie humaine, et non pas un martyr en proie à une extase divine. Ce n'est point à la reine du paradis que s'adressent les paroles à double sens inscrites sur la tablette : « Souvenez-vous des douces blessures que je souffre volontairement pour l'amour de vous :

QVAM LIBENS OB TVI AMOREM DVLCES JACVLOS PATIAR MEMENTO,

inscription qui, pour le dire en passant, rappelle les âges gothiques et marque une peinture plus ancienne que celle des successeurs de Léonard. Plus d'une fois il est arrivé à ce grand artiste, par complaisance pour son patron, pour son ami Louis le More, d'exprimer en peinture ce qui se passait dans l'âme de ce prince. La passion, chez lui, se mêlait au mysticisme; il était aussi amoureux que dévot, et, comme pour aiguillonner l'un par l'autre ses deux amours, il se permettait de faire canoniser l'objet de sa tendresse, et déguisait, par exemple, la belle Cecilia Gallerani en une sainte Cécile implorant avec grâce la bénédiction de l'enfant Jésus. Plus d'une fois, disons-nous, Léonard de Vinci osa prêter à des créatures mondaines les attributs de la sainteté; c'est ainsi que pour Antoine Pal-

lavicino, il peignit la belle Catelina di San Celso en sainte Catherine d'Alexandrie. Il ne faut donc pas être surpris qu'il ait représenté un des grands seigneurs de Milan sous la figure de saint Sébastien, d'autant que saint Sébastien était le patron des Milanais, parce qu'il était né à Milan, dans une chambre que montraient encore les moines de Saint-Érasme. Mais quel est ce personnage? nous l'ignorons. Serait-ce, comme on l'a cru, le fils de Louis le More, Maximilien Sforza? La chose ne serait pas impossible. Cependant l'âge que paraît avoir la personne représentée n'est pas, je crois, tout à fait d'accord avec celui qu'avait Maximilien lorsque Léonard quitta Milan pour la dernière fois. On remarquera, au surplus, que les rubans, j'allais dire les faveurs, qui attachent à l'arbre du supplice les deux bras du *Saint Sébastien* sont, dans le tableau, de deux couleurs, noir et carmin, probablement les couleurs de la dame qui a martyrisé ce beau jeune homme, qui a traversé son cœur de si douces flèches, *dulces jaculos!* Quelque amateur versé dans la science héraldique trouvera peut-être, au moyen de ce simple renseignement, la solution du problème.

Quoi qu'il en soit, voici le peu que nous savons touchant l'historique du *Saint Sébastien*. Ce fut un connaisseur renommé à juste titre, le fameux marchand Dubois, qui acheta ce portrait à Turin vers le commencement de l'Empire. Chargé de composer un noyau de galerie à un prince italien, il lui vendit pour un million de tableaux, et dans le nombre il comprit pour cent mille francs le *Saint Sébastien* qu'il déclarait être un Léonard de Vinci. L'acheteur étant mort très-jeune, sa galerie fut vendue aux enchères, et le Léonard fut adjugé au chevalier Bistoli, Romain, dont la veuve existe encore. Celui-ci, longtemps après, se trouva dans la nécessité de livrer son tableau en nantissement d'un prêt considérable, et, lui mort, le prêteur (un marchand que nous connaissons), voulant recouvrer ses avances, revendit la peinture de Léonard à M. Wolsey-Moreau. Quelques négociations furent tentées pour faire entrer au Louvre ce chef-d'œuvre, qui certainement aurait pu braver les plus redoutables voisinages; mais l'insuffisance du crédit annuel ne permit pas sans doute cette acquisition, qui aurait exigé une allocation extraordinaire. Cependant la grande-duchesse Marie, étant venue à Paris l'an dernier, vit le *Saint Sébastien* dans la galerie de M. Moreau, et ravie de savoir qu'une aussi admirable peinture était à vendre, elle en écrivit à l'empereur de Russie, qui donna ordre de l'acheter pour le musée de l'Hermitage. C'est ainsi que ce rare et superbe morceau a quitté la France. Dernièrement le bruit courait qu'un tableau de Léonard avait péri dans le naufrage du navire qui le transportait à Saint-Pétersbourg; mais nous savons aujourd'hui de

source certaine, que la caisse est arrivée à destination sans avoir souffert aucune avarie.

Pour en revenir à la question d'authenticité, nous rappellerons ici un fait qui est à notre connaissance personnelle et qui vient à l'appui de notre opinion. Il y a trois ans, un marchand d'estampes milanais, bien connu des amateurs, Giuseppe Vallardi, vint en France avec l'intention d'y vendre des dessins originaux de Léonard, dont il possédait une merveilleuse collection. Le Louvre, cette fois, eut la meilleure part de ce trésor, et il l'obtint pour une somme relativement misérable, pour trente mille francs. Pendant que l'affaire se traitait, Vallardi fut conduit chez M. Moreau, et dès qu'il vit le *Saint Sébastien*, il poussa une exclamation de surprise. Ceci est, à n'en pas douter, un ouvrage de Léonard de Vinci, dit le vieux Milanais, et j'en ai par devers moi une preuve bien singulière, car dans ma collection se trouve un petit dessin à la sanguine qui aura été fait par le maître pour servir à la composition de ce portrait mystique. Et le lendemain, Vallardi apportait à M. Moreau le dessin que nous avons fait graver ici, un petit dessin élégant et délicat, mais familier, intime, sans aucune prétention, inachevé d'ailleurs et chargé çà et là de quelques repentirs. Nos lecteurs sentiront, il faut l'espérer, que la gravure en bois, dans sa roideur inévitable, ne saurait traduire l'exquise finesse d'un crayon de Léonard, surtout l'incertitude des endroits où le trait se néglige et s'abandonne; toutefois, d'après cette gravure on pourra juger de la similitude qui existe entre le dessin et le portrait : il est clair que l'un a précédé l'autre, et ce qui est curieux, c'est que la sanguine représente une figure antique, *le Faune à la Panthère;* mais avec son goût passionné pour la nature, le peintre a rappelé à la vie le marbre qu'il copiait, il a changé l'animal, et il n'a fait qu'emprunter à l'antique un mouvement dont la grâce l'avait séduit. Il faut bien en convenir également, le burin du graveur en taille-douce ne peut reproduire, avec les seules ressources du noir et du blanc, l'intensité caressante, la magie d'un coloris suave et fort tout ensemble; aucune morsure, aucun travail ne peut faire soupçonner le ton indéfinissable de la draperie rayée, aux fines bordures, qui ceint le martyr, et les couleurs de l'ancolie, qui était pour Léonard une fleur de prédilection, et la teinte de ce fond profondément creusé et plein d'air sur lequel s'enlèvent si bien la chaleur des carnations et l'or pâle de l'emblématique limon qui pend à la branche.

Sans doute, pour donner une idée complète de Léonard, cette belle peinture ne suffirait point, car on n'y trouve ni la grâce ineffable qu'il savait mettre dans la représentation des femmes, divines ou humaines, ni ce sentiment de l'ordonnance que Raphaël n'a point dépassé, et qui ne

pouvait ici se donner carrière; et cependant sur une simple figure où le maître n'a montré qu'une partie de lui-même, il n'est pas impossible de connaître par intuition l'homme tout entier, en devinant ce qu'il n'a pas laissé voir, c'est-à-dire les autres facettes de ce diamant qui est son génie. Encore une fois, Léonard de Vinci est un artiste prodigieux en ce qu'il a concilié tous les extrêmes, précédé tous les grands maîtres, prévu toutes les grandes manières. Plus âgé de vingt-deux ans que Michel-Ange, plus vieux de trente-un ans que Raphaël, il semble avoir contenu en lui la grâce de Raphaël et la fierté de Michel-Ange, et les avoir tempérées d'avance l'une par l'autre. C'est de lui que procède le Corrége, et, comme nous le disait naguère un artiste philosophe qui est souvent exquis dans ses causeries, le Corrége naquit d'un sourire de Léonard. Inventeur de ce clair-obscur qui est, pour ainsi parler, la musique du peintre, il se plut à jouer dans un ton mineur les fanfares les plus éclatantes, et après avoir détaché de la toile des figures qui respirent la vie, qui nous enveloppent de leurs regards et nous fascinent, il laissa tomber sur ses évocations un store de poésie. Par un privilége inouï, son originalité ne l'empêcha point d'être naturel, et sa délicatesse ne l'empêcha pas non plus d'être impétueux et mâle. De même qu'il pouvait à son gré, de sa main puissante, plier en deux un fer à cheval ou faire résonner sur les cordes de sa lyre des mélodies ravissantes, de même, quand il tenait le crayon ou le pinceau, il sut tour à tour se jouer des bizarreries de la création et remonter aux cimes de l'idéal, donner un caractère typique à la réalité vivante, élever l'individu à la dignité de l'espèce, parcourir enfin d'un pas ferme et sûr cet intervalle immense et qu'on ne peut mesurer, entre le difforme et le sublime, entre la caricature d'un monstre et la majesté d'un Dieu.

Aussi quand nous avons dessiné le frontispice de la *Gazette des Beaux-Arts,* nous avons cru devoir placer au sommet la tête de Léonard de Vinci, parce qu'il fut, comme nous le disions alors, le grand initiateur de la peinture renouvelée, l'artiste le plus complet des temps modernes, le génie le plus rare et le plus rayonnant de l'Italie. Après Phidias, on ne saurait citer un plus grand nom. Et il semble même que Léonard soit venu au monde tout exprès pour être le trait d'union entre Athènes et Florence, et aussi pour réconcilier l'obscure poésie du moyen âge avec l'art radieux de la Renaissance. On juge combien nous avons été heureux de l'occasion qui se présentait d'écrire quelques pages sur ce grand homme, et quels sont nos regrets de ne pouvoir en même temps, et d'une seule haleine, raconter sa vie brillante et orageuse, dire ses travaux merveilleux dont la plupart, hélas! ont péri, et lui rendre jusqu'au bout les hommages de

notre admiration, à propos d'une œuvre que nous avons mise en lumière parce que nous la croyons de sa main.

Malgré tout, et quelle que soit la fermeté de notre conviction, nous n'entendons pas l'imposer à ceux qui ne la partageraient pas entièrement, et c'est par respect pour le sentiment d'un ou deux juges dont la haute compétence nous est connue, que nous avons fait ajouter un point d'interrogation à la légende du graveur. Il nous a paru qu'une question aussi grave ne saurait être décidée en dernier ressort que par un vote presque unanime. Ainsi, tout en maintenant avec énergie une opinion qui n'a été ni légère, ni hâtive, nous laisserons place aux douteurs, en regrettant que cette belle peinture, une des plus belles que nous ayons jamais vues, ne soit plus là pour être livrée à l'appréciation des artistes, aux disputes des érudits, et à la jouissance de tous ceux en qui le doute même ne refroidit pas l'admiration.

CHARLES BLANC.

DE QUELQUES MARBRES ANTIQUES

ENVOYÉS D'ITALIE AU CONNÉTABLE DE MONTMORENCY

PENDANT L'ANNÉE 1555

Que diriez-vous d'un fin connaisseur, d'un véritable amateur des arts qui, après s'être chargé de vous montrer en détail les différentes parties d'un musée, vous laisserait au beau milieu d'une explication intéressante et vous fausserait brusquement compagnie? Sans aucun doute, l'impatience et le dépit feraient taire la reconnaissance, et les regrets seraient d'autant plus vifs que la curiosité et l'intérêt auraient été plus sérieusement excités. C'est à peu près le sentiment qu'on éprouve lorsqu'on se met à la suite de M. le comte de Laborde pour visiter avec lui le domaine des arts qu'il connaît si bien. Il y a dans sa manière de travailler, et surtout de publier, comme un semblant de taquinerie pour le lecteur qui se trouve sans cesse désappointé en attendant vainement la suite et la fin d'ouvrages commencés sous les meilleurs auspices, et remplis de recherches curieuses. A quoi cela tient-il? Peut-on dire qu'il est à bout d'haleine ou de ressources? Loin de là. On comprend, on sent que sa mémoire et ses cartons sont encore bien garnis, et qu'il est loin d'avoir vidé tout son écrin. Serait-ce que ses écrits ont peu de succès? Pas davantage. Ses ouvrages, quoique inachevés, se placent, et se placent si bien qu'au bout de peu de temps ils deviennent introuvables, et dans les ventes publiques ils atteignent des prix impossibles. C'est au point qu'involontairement on se remet en mémoire certaine plaisanterie inventée à propos d'un célèbre romancier dont la femme, dit-on, par un sentiment de flatterie d'un nouveau genre, faisait acheter sous main tous les exemplaires des romans de son mari le jour même de leur apparition. M. Léon de Laborde n'a donc aucun prétexte pour laisser inachevés des ouvrages si bien accueillis, et son public a bien le droit de le sommer de remplir toutes ses promesses.

Ces réflexions nous sont suggérées par un livre plein d'intérêt que nous avons déjà eu l'occasion de citer dans cette Revue : nous voulons parler de la *Renaissance des arts à la cour de France*, dont il n'a encore paru que le tome premier. Nous regrettons bien vivement, surtout en ce moment, de n'avoir pas sous les yeux le deuxième qui doit être consacré à la sculpture, et dont le dernier chapitre est ainsi conçu : « 12. La chambre des singularités, le cabinet et le magasin des antiques, les tableaux, sculptures et joyaux exposés dans les appartements, origine des musées royaux. » Peut-être y trouverions-nous, dans la dernière partie surtout, *Origine des musées royaux*, des renseignements qui nous permettraient d'établir l'histoire et de fixer le sort de certains marbres antiques qui ont été envoyés en France vers la fin de l'année 1555. Dans tous les cas, ce fait intéresse l'histoire de notre musée et prendra place certainement dans l'ouvrage de M. de Laborde. Nous sommes de ceux qui aiment et l'auteur et ses livres, et si nous nous permettons de lui faire un peu la guerre, c'est uniquement dans l'intérêt de l'histoire de l'art en France, histoire à laquelle il a déjà rendu tant de services, et dans l'espérance qu'il nous fera jouir bientôt des documents curieux et inédits qu'il tient en réserve depuis trop longtemps.

Parmi les personnages illustres qui ont le plus contribué à augmenter les richesses littéraires de la bibliothèque impériale, nous devons citer en première ligne le cardinal George d'Armagnac, qui fut successivement évêque de Rodez[1] et en même temps administrateur des évêchés de Vabres et de Lectoure, ambassadeur[2] à Venise et à Rome, et créé cardinal en 1544 par Paul III. C'est pendant son séjour auprès de ce pape qu'il employa, à transcrire des manuscrits grecs, un célèbre calligraphe nommé Christophe Auver ou Awer, dont la bibliothèque impériale possède plusieurs manuscrits copiés au Vatican. A ce point de vue, le cardinal George d'Armagnac m'intéressait vivement, et tout naturellement j'ai été conduit à consulter sa correspondance originale, qui est conservée dans le fonds de Gaignières sous le numéro 321. En parcourant ces lettres, dont la plupart sont datées de Rome et adressées au connétable Anne de Montmorency, j'en rencontrai plusieurs fort curieuses où se trouvent mentionnés des marbres antiques qui ont été envoyés au connétable. Voici ces lettres,

1. La *Biographie universelle* de Michaud le fait évêque de *Rhodes*, erreur qui a été scrupuleusement reproduite dans la nouvelle édition.

2. C'est à tort que George d'Armagnac ne figure point dans la liste des ambassadeurs près la cour de Rome, donnée dans l'*Annuaire de la Société de l'Histoire de France*, 1848, p. 199.

ou plutôt ces fragments de lettres, car je laisse de côté toute la partie politique étrangère au sujet qui nous occupe en ce moment :

« *Au connétable de Montmorency.*

« Rome, 20 nov. 1554 (Gaign., n° 321, p. 33).

En post-scriptum :

« Monseigneur, le frère du feu conte Sr Segond, evesque de Pavie, à « présent gouverneur de cette ville, estant mémoratif des biens qu'il a « reçeu de vous et d'une promesse qu'il vous fit estant en vostre maison, « vous faict présent des deux bien grandes et belles testes de marbre, « l'une de Severus et l'autre de Caracalla, et les a mis entre mes mains « pour les vous faire tenir ; ce que je me délibère faire au premier retour « des gallères à Marseille, si je ne puys myeulx par autre voye. Le dict « sieur evesque vous en escript et sa lettre sera cy enclose[1].

« Vostre très-humble et très-obligé serviteur,

« Le card. d'Armagnac. »

Deux mois après, les deux têtes en question n'étaient pas encore parties pour Marseille. Le cardinal les annonce de nouveau :

« De Rome, le 16 janvier 1555 (Gaign., 321, p. 49).

« Je ne vous escris poinct, monseigneur, des occurances de deça sai- « chant que en serez asses adverty d'ailleurs, et me contenteray vous dire « que je ne perdray l'occasion de vous envoyer les deux testes que mon- « seigneur l'evesque de Pavie vous a donné, si les gallères de Marceille « viennent en ceste mer. Je luy ay faict tenir vostre lettre et le trouve de « plus en plus désireux de vous faire très-humble service, etc. »

Au mois d'avril suivant, il n'est plus seulement question des deux têtes citées précédemment, mais aussi d'un certain nombre de marbres antiques qui sont offerts au connétable par plusieurs personnages importants d'Italie. Le cardinal d'Armagnac, après lui avoir recommandé très-particulièrement le sieur de Montluc, lui dit en post-scriptum, à la date du dernier avril 1555, c'est-à-dire le jour de la mort du pape Marcel II (Gaign., 321, p. 57) :

« Monseigneur, voyant que M. de Montluc prenoit son chemin par « la mer avec une des gallères de M. le maréchal Strozy[2], j'ai pencé

1. Cette lettre n'est pas jointe à celle du cardinal ; il serait à désirer qu'on la retrouvât : peut-être nous donnerait-elle quelques détails plus circonstanciés sur ces objets antiques.

2. Pierre Strozzi était frère aîné de Léon, l'un des plus hardis navigateurs de son temps. Il avait été créé maréchal de France l'année précédente.

« qu'il pourra donner bonne adresse à voz marbres que sont par deça. « C'est ce qui les me faict envoyer à Civita-Vecchia, et adresser à Mar- « ceille à M. le comte de Tende[1], pour après en faire ce que luy ordonne- « rez. Vous trouverez cy encloz ung inventaire des pièces, et de ceulx « qui les vous envoyent; s'il s'en treuve d'autres par don ou achapt, je « mettray tousiours peine d'y faire ce que je cognoistroy vous estre « agréable.

« Cette lettre a été retenue jusques à ce jourd'huy auquel est trespassé « le pape Marcello[2] sur les troys heures avant le jour. Sa maladie, une « fiebvre cataralle avec une létargie, sa maladie commensa le vendredi au « soir XIXe et a fini mardi au soir dernier d'avril bien tard venant au pre- « mier jour de may avant le jour, comme desia je vous ay escript. Dieu « luy face pardon, comme je cuyde et croy que Dieu l'a receu au nombre « des siens pour avoir esté de tout temps homme de bonnes mœurs, de « doctrine et de vie incoulpable. Nous sommes après pour recouvrer les « apprests pour un nouveau. Dieu le nous doint aussi bon qu'il est neces- « sere pour l'universel.

« Vostre très-humble, etc. »

Ci-joint l'inventaire cité plus haut :

« Les marbres envoyez à Civita-Vecchia pour mettre en la gallère que « portera M. de Montluc à Marceille en huict caysses clouées et cordées « ayans dessus ung grand C faict avec un fer chault, pour faire tenir à « monseigneur le connétable.

« Une teste de Septimius Severus avec son buste de mesquio[3].

« Une teste d'Antonius Caracalla.

« Ces deux têtes ont esté données par monseigneur l'evesque de Pavie.

« Une teste de Geta, frère dudict Caracalla.

« Ceste teste est envoyée pour accompagner les susdicts par le sieur « Jehan Biauguat Bolognoys.

« Une grande teste de femme avec le buste d'alebastre.

« Une teste de Marc Aurellio jeune.

« Ces deux ont esté données par monseigneur le cardinal Sermonetta[4].

1. Claude de Savoie, comte de Tende, né en 1507, succéda à son père dans la place de gouverneur et sénéchal de Provence. Il est mort en 1566.

2. Marcel II, élu pape le 9 avril 1555, mort le vingt-unième jour de son pontificat, à l'âge de 54 ans.

3. C'est-à-dire *meschio,* mot italien qui signifie mélangé, nuancé.

4. Nicolas Cajetan Sermonetta, né en 1526, créé cardinal en 1536, c'est-à-dire à l'âge de 10 ans, par Paul III, est mort en 1585. Il était archevêque de Capoue.

« Une teste de Vitellius.
« Par monseigneur l'evesque de Montdenis[1], il y a deux ans.
« Une teste d'un jeune Hercules.
« Une teste d'Oto.
« Par le sieur evesque de Montdenis.
« Faict à Rome le dernier jour d'avril 1555. »

Nous voyons enfin, par une lettre du 28 novembre de la même année, qu'à cette date les marbres n'étaient pas encore partis. Ultérieurement nous ne trouvons plus trace de l'envoi, d'où il est à supposer qu'il a eu lieu peu de temps après et de la manière indiquée en dernier lieu par le cardinal d'Armagnac :

« Au surplus, monseigneur, j'ay prié M. le baron de La Garde qui est « venu veoir ceste court qu'il voullust faire mettre sur les gallères les « marbres que de si long temps le capitaine Moret n'avoit mandé avoir « prins pour porter à Marceille. Il me l'a promis très-volontiers et j'ay « escript à M. le comte de Tende vous les faire porter. Ils sont dignes de « parvenir entre vos mains. L'ung des miens qui s'en retourne en France « en aura la charge tant qu'ilz seront sur la mer, et après le dict seigneur « conte y fera son debvoir. Si M. le cardinal de Monte[2], evesque de Mar- « ceille, eust esté en ceste ville, etc. »

Tels sont les renseignements que j'ai puisés dans les lettres écrites de Rome par le cardinal George d'Armagnac en ce qui concerne la collection de marbres antiques envoyés en France au connétable Anne de Montmorency.

Jusqu'à présent nous connaissions ce dernier comme un vaillant homme de guerre, qui, ainsi que le dit Ronsard,

> De cinq grands roys, grands princes de renom,
> Fut serviteur et presque compagnon ;

mais nous ne savions pas qu'il avait aussi le goût des arts, goût qu'il aura certainement puisé dans la compagnie de son illustre maître François Ier. Le connétable écrivait et lisait fort mal; néanmoins, pendant la paix qui suivit le traité de Madrid, il parut aimer les savants et les lettres, et nous le trouvons en 1527 occupé à se faire lire, pendant des heures entières, la *Vie d'Alexandre*, les *Commentaires de César*, et

1. En Savoie, dans la Maurienne. Ce n'est plus aujourd'hui qu'une commune peu importante.

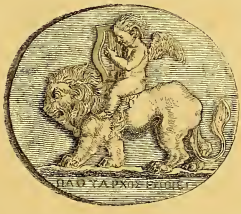
2. Christophe du Mont, qui fut évêque de Marseille de 1550 à 1555.

l'*Histoire des premiers temps de la République romaine*[1]. Rien d'étonnant alors, si, près de trente ans plus tard, on le voit prenant goût aux antiquités et faisant rechercher en Italie des objets d'art. Les sculptures antiques envoyées par le cardinal d'Armagnac étaient-elles conservées dans ce magnifique château d'Écouen que le connétable avait fait construire, et dans lequel il avait placé les deux admirables statues de Michel-Ange qui en furent enlevées en 1632 par le cardinal de Richelieu, et qui font actuellement partie de nos collections du Louvre? Avait-il formé une collection particulière dans son hôtel, à Paris, rue Sainte-Avoie, qui devint plus tard l'hôtel de Mesmes? Et, dans ce cas, qu'est devenue cette collection après sa mort? On sait que dans son testament il avait désigné pour lieu de sa sépulture l'église de Saint-Martin, à Montmorency, où sa veuve et ses enfants lui avaient fait élever un des plus superbes mausolées qu'il y eût en France. Mais ce testament existe-t-il encore? c'est ce que j'ignore. Peut-être y trouverait-on l'indication des objets d'art antiques qu'il possédait. Quoi qu'il en soit, il est bien probable que sa collection, quelle qu'en fût d'ailleurs l'importance, aura été incorporée dans le musée de nos anciens rois, soit qu'il en ait fait la cession de son vivant, soit qu'il l'ait léguée dans son testament, soit enfin qu'elle ait été achetée de ses héritiers. Je laisse la décision de cette question à mon savant ami M. de Longpérier, qui s'occupe en ce moment d'un inventaire historique de tous les objets antiques conservés au Louvre. Il y existe certainement des marbres répondant exactement aux indications données dans la lettre du cardinal d'Armagnac, et peut-être y aurait-il moyen d'établir l'identité. Gouverneur des invalides d'une nouvelle espèce, M. de Longpérier est chargé d'une administration non moins difficile et plus délicate que l'autre. Il connaît individuellement tout son personnel d'écloppés qui, à différentes époques, ont reçu des additions de membres, qui un bras, qui une jambe, qui un nez, qui même une tête. Il s'attache à établir les états de service de chacun d'eux, à constater les blessures qu'ils ont reçues, les pansements auxquels ils ont été soumis, et recherche jusqu'à quel point cette distribution de membres d'emprunt a été faite avec intelligence. L'histoire des restaurations d'un musée, surtout comme celui du Louvre, n'est pas une petite affaire. Pour la sculpture par exemple, ces restaurations, lorsqu'elles sont un peu anciennes, ont bien des chances pour être arbitraires ou inintelligentes: inintelligentes, parce que dans l'origine les connaissances archéologiques étaient peu étendues et les moyens de comparaison peu nombreux; arbitraires, parce qu'alors on était trop

1. Voy. d'Auvigny, *Vies des hommes illustres*, t. XI, p. 283.

préoccupé du désir de combler des lacunes, et lorsque par son genre de mutilation le nouveau venu s'y prêtait un peu, on le débaptisait, et au moyen de quelques additions plus ou moins justifiées, on fabriquait le personnage dont on avait besoin. C'est ainsi qu'un Mercure devenait un Apollon, un Jupiter un Bacchus, etc. Aujourd'hui ces deux causes d'erreur n'existent plus : nos galeries historiques et mythologiques présentent peu de lacunes, et le sentiment archéologique est extrêmement développé chez les antiquaires modernes. M. de Longpérier surtout a une pratique telle de ce genre de monuments, qu'il devine ses gens à première vue, et quel que soit l'état de mutilation ou de déguisement dans lequel on se présente à lui, il peut dire de suite : « Toi, je te reconnais malgré ton faux nez : tu es un Jupiter, toi une Diane, toi un Néron, toi un Vitellius, etc. » Lui mieux que personne pourra donc nous dire si les marbres envoyés d'Italie au connétable de Montmorency existent encore aujourd'hui, et s'ils figurent parmi les antiques conservées au Louvre. Dans tous les cas, j'ai pensé qu'il ne serait pas sans intérêt de publier les lettres en question, et j'ai l'espérance que mon exemple sera suivi par ceux qui, comme moi, mettront par hasard la main sur des documents du même genre.

E. MILLER,
Membre de l'Institut.



RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

SEIZIÈME SIÈCLE

(*Suite.*)

L'orfévrerie avait su, sous Henri II, se faire une si belle place à côté des arts privilégiés, qu'après avoir subi l'influence de l'école de Fontainebleau, elle ne tarda pas à exercer elle-même une action directe sur des industries qui jusque-là n'avaient eu avec elle que des relations lointaines et rares. La poterie d'étain, dont l'effort s'était si longtemps borné à satisfaire les besoins de la vie quotidienne et à fabriquer des ustensiles de ménage, s'enhardit tout à coup au point de lutter avec l'orfévrerie, et s'étudia à reproduire les modèles qu'elle lui fournissait. Nos ouvriers avaient su de tout temps tirer parti de cette matière si facilement malléable. Dès 1260, Étienne Boileau mettait en ordre les règlements de la corporation des potiers d'étain, et pendant les siècles suivants la modeste vaisselle qu'ils fabriquaient orna les dressoirs de la bourgeoisie et égaya de sa propreté reluisante la table de plus d'un gentilhomme de province. Il y avait à Tours, en 1423, un potier d'étain, Jean Goupil, chez qui Marie d'Anjou ne dédaignait pas de s'approvisionner pour le service de sa maison, et il n'est pas indifférent de remarquer que cette industrie savait se faire distinguer en Touraine, c'est-à-dire dans le pays qui a fourni à l'orfévrerie tant d'habiles ouvriers. Diverses pièces d'étain figurent dans l'inventaire des meubles du duc de Bourbonnais, dressé sous le règne de Louis XII. Enfin il paraît que François Ier lui-même possédait de la vaisselle d'étain, car les comptes royaux compulsés par M. de Laborde mentionnent en 1528 le payement d'une petite somme au profit des muletiers qui avaient transporté cette vaisselle de Saint-Sébastien à Bayonne. La

poterie d'étain semblait donc de plus en plus en faveur; il ne lui manquait que de devenir un art.

Ainsi que nous le rappelions tout à l'heure, c'est sous Henri II que cet avénement se produisit, et le promoteur de cette conquête, ce fut François Briot, habile maître dont le nom même nous serait inconnu s'il n'avait pas pris soin de signer ses pièces. Les livres se taisent sur son compte, et nous ne croyons pas que l'érudition des chercheurs ait encore trouvé aucune date précise qui permette d'entreprendre sa biographie. Mais le caractère de ses œuvres nous autorise à le rattacher à la période comprise entre la fin du règne de Henri II et celui de Henri III. François Briot ne paraît pas avoir été orfévre (son nom ne se rencontre pas sur les listes connues); mais il eût été digne de l'être, bien moins, il est vrai, pour le goût qu'il montra dans l'invention des formes que par son habileté dans la ciselure. Lui-même il se considérait comme sculpteur ou graveur en relief : *Sculpebat Franciscus Briot*, telle est l'inscription qui figure le plus souvent au revers des plats ou des bassins qui supportent ses aiguières, et il y gravait volontiers son portrait, signant ainsi deux fois ses productions les mieux venues. Pourquoi n'y a-t-il pas ajouté une date?

Les ouvrages du potier d'étain ne sont pas très-rares : lorsque l'artiste avait obtenu un modèle de cire qui lui plaisait, il le reproduisait à plusieurs exemplaires. Pour nous, nous avons déjà rencontré plus d'un surmoulage du même type. Une des plus belles aiguières de François Briot est conservée au musée de l'hôtel de Cluny. La panse du vase, dont la forme ovoïde est toute fleurie des plus riches arabesques, est divisée en trois zones. Celle du milieu est décorée de trois médaillons qui représentent la Foi, l'Espérance et la Charité. Des figures de fantaisie, des mascarons, des chevaux ailés ornent les deux autres zones. Deux têtes en demi-relief enrichissent le col du vase; un buste de femme, se terminant en gaîne, forme l'anse; enfin deux bordures à *godrons* donnent au pied de l'aiguière autant de solidité que d'élégance.

La décoration du bassin est plus riche encore. Le fond se compose d'un médaillon circulaire où est représentée la figure allégorique de la Tempérance, et qu'entourent quatre autres médaillons ovales qui symbolisent les Éléments. Sur les bords du plat sont les Sciences et les Arts, au nombre de sept, et Minerve qui résume en elle toutes les forces de l'esprit. Des oiseaux fantastiques, des fleurs, des trophées, encadrent ces divers cartouches. Enfin au revers du bassin se trouvent l'inscription dont nous rappelions tout à l'heure le texte, et le portrait de François Briot, qui porte le costume du temps de Charles IX, et qui se révèle sous

les traits énergiques d'un homme dans toute la force de l'intelligence et de l'âge[1].

Nous avons dû décrire cette pièce avec quelque détail, parce qu'elle suffit pour édifier sur les mérites de Briot tout esprit curieux de s'instruire. Une imagination singulièrement bien douée, mais qui doit beaucoup aussi à l'étude du style de Polydore de Caravage, un goût délicat dans le dessin des figurines en demi-relief, un talent réel pour modeler d'abord avec de la cire et pour ciseler ensuite dans l'étain fondu les arabesques et les rinceaux enroulés, telles sont les qualités principales de François Briot. Mais cet habile ouvrier a des défauts aussi, et il est de notre devoir de les signaler en deux mots. La subdivision de son aiguière en trois zones, si nettement accusées, est une faute qui, il est vrai, est commune à presque tous les artistes de la Renaissance. Il ne convient pas d'indiquer sur la surface extérieure d'un vase, non plus que sur la façade d'une église, des compartiments, des étages qui n'existent point à l'intérieur. La donnée architecturale qui a présidé à la composition du vase de l'hôtel de Cluny n'est donc pas tout à fait satisfaisante. Dans l'ampleur exagérée de ses flancs rebondis, l'aiguière de Briot est trop courte, elle manque de sveltesse, l'anse est visiblement mesquine et grêle. Enfin, soit qu'on étudie le talent du maître dans les œuvres que conserve de lui la collection Sauvageot ou dans le vase qu'on a vu figurer récemment à la vente de M. Louis Fould, on doit reconnaître qu'il n'a pas toujours équilibré ses buires et les bassins qui les supportent selon les lois d'une proportion bien rigoureuse. Mais si François Briot n'est pas un inventeur constamment heureux, il est un des plus remarquables exécutants de l'époque, un dessinateur exquis dans le détail, un ciseleur plein d'esprit, de liberté et de grâce.

Aussi la poterie d'étain dut-elle à François Briot un moment d'éclat et de vogue, qui ne se prolongea guère au delà de la vie de l'ingénieux artiste. Comme Palissy, comme l'auteur inconnu des faïences de Henri II, il ne laissa pas de successeur, et l'étain, un moment ennobli au point de se mesurer avec l'or et avec l'argent, retomba après lui au rang modeste qu'il avait occupé pendant les siècles précédents. Si donc, ce qui est douteux, les orfévres avaient cru devoir redouter François Briot, ils purent se rassurer bien vite et reprendre avec sérénité leur œuvre commencée.

Aucun fait digne d'être noté ne se rattache au règne éphémère de François II. Les joyaux de la couronne passèrent aux mains de la jeune

1. L'aiguière et le bassin de F. Briot ont été gravés et décrits avec une exactitude des plus heureuses dans le *Magasin pittoresque*, 1852, page 212.

reine Marie Stuart; mais elle eut à peine le temps de les essayer puisque, quelques mois après la mort de son mari (1560), elle retournait en Angleterre où l'attendaient de si douloureuses destinées. Mais, intelligente des belles choses, Marie Stuart continua de les aimer, et, même après avoir quitté la France, elle demeura fidèle à ses modes et à ses arts comme elle l'était à sa poésie. Les deux inventaires qui nous restent et qui ont été dressés, l'un lors de son départ pour l'Écosse, l'autre un peu avant sa mort, nous apprennent qu'elle possédait de très-beaux bijoux. Elle avait, entre autres richesses, « une paire de bracelets en *camayeux* enchâssez en or. » Selon toute apparence, ces camées étaient des antiques, alors si vivement recherchés, et dont les orfévres de la Renaissance étaient particulièrement habiles à rehausser le prix en les entourant d'une monture luxueusement ciselée. Marie Stuart possédait aussi une « grande *nef* d'argent dorée, historiée en bosse, de la valleur de cinq cens

escus. » Sur la table où elle accouda si souvent sa rêverie attristée, la reine avait encore une clochette d'argent dont il ne nous reste aucune description, mais qui était peut-être de fabrication française. On ne sait ce qu'est devenu ce petit meuble. Toutefois, il existe en Angleterre, dans la collection du comte de Stamford, une sonnette en argent doré qui peut donner une idée du goût que les artistes de cette époque apportaient à l'exécution de ces ouvrages usuels. Nous les reproduisons ici. De petites têtes ailées, des guirlandes de feuillage, des aiguières dans le goût du temps s'enroulent autour de cette clochette sur laquelle est assis un Génie faisant de la musique. C'est un ange, si vous le voulez, ou, si vous le préférez, c'est Orphée ou Amphion — avec des ailes. Il joue du violon et semble dire ainsi quelle est la douceur argentine des sons que produit le battant intérieur en frappant contre les flancs de la sonnette. L'idée première est bien dans le sentiment de l'époque, et l'exécution est d'une charmante délicatesse.

Marie Stuart avait toujours aimé notre poésie et nos poëtes. En 1583, alors qu'elle était en prison, elle se ressouvint de Ronsard, et lui envoya

« un buffet de deux mille escus... avec une inscription sur un vase qui estoit élabouré en forme de rocher, représentant le Parnasse et un Pégaze au-dessus[1]. » Ronsard put placer ce somptueux cadeau à côté de la « Minerve d'argent massif » qui lui avait déjà été donnée par le Parlement de Toulouse, « présent, dit Colletet, dont la mémoire ne mourra jamais dans nos escholes. »

Mais bien que Marie Stuart ait conservé longtemps le goût des orfévreries françaises, on comprend que, du fond de son exil, elle ne put exercer aucune influence sur nos artistes. Ce rôle de protectrice des arts échut donc, après la mort de François II, à la reine mère, Catherine de Médicis, qui, à tout prendre, n'avait guère alors plus de quarante ans : veuve, elle portait son deuil avec élégance, et, quoique tourmentée de choses graves, elle savait trouver le temps de commander un bijou ou d'admirer une parure; si bien que, malgré les violences et les orages du règne de Charles IX, les destinées de l'art ne furent pas un instant menacées. Italienne jusqu'au bout des ongles, la reine mère maintint le goût italien, et la première décision qu'elle prit après la mort de Henri II fut un hommage à l'art qu'elle aimait.

Le monument que Catherine de Médicis fit élever au couvent des Célestins en l'honneur de son mari était destiné, on le sait, à conserver le cœur du feu roi. Le motif principal était un vase supporté par trois figures de femmes, et le lecteur connaît mieux que nous ce groupe heureux, les trois Vertus de Germain Pilon, ou les trois Grâces, comme nous disons, en vrais païens que nous sommes. Le Louvre a gardé cette merveille du maître des élégances; mais le vase qui renfermait le cœur de Henri II a péri, et, si nous en parlons un instant, c'est que ce vase de métal touchait d'assez près à l'orfévrerie. Il était de « bronze doré » d'après Brice et quelques modernes, et de cuivre d'après les comptes royaux. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas un orfévre qui en donna le modèle, ce n'est pas un orfévre qui l'exécuta, mais bien un sculpteur italien, un très-habile inventeur d'ornements et de fioritures, Domenico del Barbiere. Les comptes nous le montrent recevant cent vingt livres pour avoir fait, non-seulement le piédestal du groupe adorable, mais encore « un vase de cire dans lequel a esté mis le cœur du défunct; et réparé, nettoyé et poly le vase de cuivre qui a esté fait sur le modèle dudit vase de cire[2]. »

1. Voy. Hilarion de Coste, *les Éloges des reynes illustres* (1647, II, p. 508), et la *Vie de Ronsard* de Colletet, imprimée par M. P. Blanchemain.

2. Léon de Laborde, *Renaissance des arts*, I, p. 495. — Le vase paraît avoir été fondu par Benoît Boucher.

Et cependant, si Catherine l'eût bien voulu, elle n'aurait pas eu besoin de s'adresser à un artiste italien pour obtenir le modèle du vase qui devait compléter le monument des Célestins. Sans parler d'Étienne Delaulne, dont les premières pièces datées sont précisément de 1561, et qui se fût fort bien acquitté de cette mission, elle avait sous la main un grand nombre d'orfèvres français qui déjà avaient fait leurs preuves. Nous avons cité plus haut Mathurin Lussault, à qui la reine avait fait réparer quelques objets de toilette, mais Lussault était assurément mieux qu'un raccommodeur de miroirs. D'autres maîtres renommés vivaient à cette époque, et quelques-uns d'entre eux parurent quelquefois même au Louvre. L'histoire de Claude Marcel est connue. Né vers 1520, et issu d'une famille qui avait tenu une brillante place dans la corporation de l'orfévrerie parisienne, il avait été reçu maître en 1544, et en 1553 il était garde du métier. Mais Claude Marcel ne s'arrêta pas en si beau chemin ; il voulut jouer un rôle dans les affaires municipales, et après avoir été par deux fois échevin, il eut le suprême honneur de devenir prévôt des marchands en 1570, ce qui, pour lui d'abord et aussi pour la corporation tout entière, ne fut pas un mince triomphe. On sait, par les Mémoires de Marguerite de Navarre, qu'il entrait assez familièrement au Louvre et dans le cabinet de la reine. J'imagine — sans pouvoir fournir aucune preuve — qu'il ouvrait sa bourse à Catherine de Médicis, qui empruntait de l'argent à tout le monde. Il avait la parole aventureuse, et se permettait quelquefois de donner son avis sans attendre qu'on le consultât. Mais toujours courtisan malgré sa rusticité apparente, et riche d'ailleurs, Claude Marcel finit par marier sa fille à un gentilhomme (1578), et nous avons, dans L'Estoile, le récit des noces qui se célébrèrent à cette occasion à l'hôtel de Guise et auxquelles Henri III assista avec toute sa cour. Claude Marcel fut donc, comme dirait Saint-Simon, « une manière de personnage; » mais, homme actif, habile aux choses de politique et de finance, il paraît s'être plus occupé des affaires publiques que du gouvernement de son atelier, et son nom n'est resté attaché au souvenir d'aucune œuvre importante.

Nous sommes un peu plus heureux avec Pierre Hautement ou Hottman. Dès 1557, il nous est signalé comme garde du métier ; il était grand'-garde en 1560; en 1568, il est juge-consul. Il reparaît en 1571 dans les comptes qui donnent tant d'intérêt au *Glossaire* de M. le comte de Laborde. Claude de France, duchesse de Lorraine, lui écrit à cette date : « Je vous prie nous envoyer ung jeu de billard et ung aultre jeu que l'on nomme le trou-madame; » ce qui prouve que, tout en s'occupant de son orfévrerie, Pierre Hottman se chargeait volontiers des commissions

de la cour de Nancy. La duchesse lui demande en outre « ung petit mesnage d'argent pour enfant, tout complet de buffet, pots, plats, escuelles et telle autre chose comme on les fait à Paris, pour envoyer à l'enfant de madame la duchesse de Bavière, accouchée puis n'aguères. » Le petit Bavarois à qui ces charmantes choses étaient destinées était bien jeune pour apprécier la valeur d'art de cette argenterie en miniature, qui devait être un cadeau vraiment princier. Ajoutons qu'indépendamment de Pierre Hottman, la maison de Lorraine avait à Paris un autre fournisseur, Pasquier de La Noue. Nous voyons le duc lui faire allouer, en 1571, 439 livres « pour le payement de deux corps de ceinture de fin or esmaillé de blanc, » qu'il avait fournis pour ses filles [1]. Et ces textes prouvent en même temps que bien que la Lorraine possédât déjà quelques orfévres habiles, leur talent n'inspirait pas au duc et à la duchesse une confiance telle qu'ils ne préférassent s'adresser, dans les occasions sérieuses, aux artistes de Paris.

Quant à Catherine de Médicis, nous ne savons si elle eut recours aux divers maîtres que nous venons de nommer. Mais Charles IX avait un orfévre en titre, François Dujardin, et la reine mère employa quelquefois son talent. En 1571, aux approches de la Noël, elle voulut distribuer des bijoux à quelques-uns des siens, et les fit faire à Dujardin, qu'elle appelle « orphèvre du roy, monsieur mon fils, » dans une lettre dont le texte nous a été conservé [2]. Elle lui demande une chaîne pour le roi, des miroirs pour la reine de Navarre et pour madame de Savoie, et divers autres objets, entre autres, pour M. de Lorraine, « un tour de bonet aveques une ensegne où sera la pinteure de sa femme, » et c'est à propos de ce bijou qu'elle ajoute : « Il fault qui coust bien peu. » Dujardin exécuta les ordres de Catherine et modéra les prix de ses joyaux ; mais j'ai quelque raison de croire que la reine, toujours besogneuse, les trouva encore trop chers.

François Dujardin était garde du métier en 1572 : nous le perdons de vue après cette date, et nous ne saurions dire si c'est lui qui fit, en qualité d'orfévre de Charles IX, le bouclier et le casque qu'on voit aujourd'hui au musée des Souverains. Ce sont des armes de parade, et si le roi les a jamais portées, ce ne peut être que dans un bal de la cour. L'or, un or splendide et pur, constitue l'élément principal de ces deux magnifiques

1. Les registres de la paroisse d'Avon, près de Fontainebleau, mentionnent, à la date de 1601, le baptême du fils d'un Pasquier de La Noue, dont la profession n'est pas indiquée. (L. de Laborde, *Renaissance*, I, 685.) Nous ne savons s'il en faut conclure que notre orfévre vivait encore à cette époque.

2. *Archives de l'art français*, III, p. 39.

pièces ; mais sauf certaines parties où des sujets allégoriques sont gravés en demi-relief, la surface du bouclier disparaît sous un émail dont les tons éclatants combinent les colorations les plus vives et les plus franches. Les paladins des contes de fées ne revêtent pas des armures plus brillantes. Le casque est également une merveille d'exécution, et, si ces chefs-d'œuvre de l'orfévrerie sous Charles IX pouvaient être discutés, le reproche qu'on devrait adresser à l'auteur serait l'excès même du luxe qu'il a déployé, et la richesse exagérée de l'ornementatiou qu'il a conçue.

Il est étrange qu'au moment où les orfévres de la cour s'évertuaient à inventer pour le roi d'aussi magnifiques joyaux, Charles IX ait essayé d'arrêter dans son élan l'activité de l'orfévrerie et de restreindre l'importance des franchises dont elle jouissait. La déclaration du 21 avril 1571, relative aux monnaies, est une assez fâcheuse réminiscence des prohibitions somptuaires si vaiuement édictées par des rois trop prudents, et toujours si mal accueillies par les artistes. Cette déclaration défendait aux orfévres du royaume de faire, pendant trois ans, aucune vaisselle d'or de quelque poids que ce fût, ni vaisselle ou autre ouvrage d'argent excédant un marc et demi. Ainsi Charles IX se montrait plus sévère encore que ne l'avait été Louis XII. Toutefois la nouvelle interdiction demeura, grâce à l'excès même de sa rigueur, à l'état de lettre morte. Six mois s'étaient à peine écoulés, que, par une ordonnance rendue en octobre, le roi modifia dans un sens bien timide encore, mais déjà plus favorable aux intérêts de l'art, la sévérité de sa première ordonnance. La fabrication de la vaisselle d'or, de quelque poids qu'elle fût, restait prohibée; quant aux ouvrages d'argent, les orfévres étaient autorisés à porter d'un marc et demi à deux marcs le poids des pièces qu'ils exécuteraient. C'était bien peu, mais Charles IX ouvrait la porte à l'exception, en se réservant le droit d'accorder aux maîtres la permission de dépasser, s'il le jugeait convenable, la limite fixée. Je crois que, dans la pratique, cette autorisation fut souvent accordée; car, ce qu'on a de mieux à faire quand on a rendu une loi mauvaise qu'on n'a pas le courage d'abroger, c'est certainement d'en modérer les conséquences et de corriger par la douceur du fait la rigueur du texte écrit.

D'un autre côté, si l'art ne trouvait pas son compte dans les ordonnances de Charles IX, la corporation des orfévres obtint, au point de vue de ses intérêts particuliers, une protection plus efficace. Naturellement jaloux de leurs prérogatives, les gardes du métier demandaient depuis longtemps avec les plus vives instances que le nombre des privilégiés qui jouissaient avec eux des bénéfices de la maîtrise fût réglé d'une manière définitive et limité le plus possible. Un arrêt de la Cour des monnaies du

5 décembre 1571 vint donner satisfaction à ce vœu, en fixant à trois cents le nombre des orfévres de Paris. Cette disposition fut reproduite depuis dans une ordonnance de 1586, et elle protégeait encore le métier contre les dangers d'une concurrence qu'on croyait fatale et qui était peut-être salutaire, lorsque, aux dernières années du règne de Louis XVI, l'impertinente liberté vint affranchir les industries enchaînées et donner des ailes aux vocations captives.

Mais pour en revenir aux édits somptuaires de Charles IX, il convient de dire que, s'ils diminuaient d'une manière générale les franchises des orfévres de Paris et de la province, ils n'entravaient pas beaucoup la fantaisie des privilégiés qui travaillaient pour le roi et pour la cour. Lorsque Charles IX fit son entrée à Paris en 1571, les échevins lui offrirent un groupe compliqué et superbe : c'était un char de triomphe traîné par deux lions et où avaient pris place, sous les traits de Cybèle, de Neptune, de Pluton et de Junon, Catherine de Médicis et ses enfants : le roi, debout, en Jupiter, se tenait vis-à-vis du char et recevait la couronne que lui apportait un aigle aux ailes éployées; aux quatre coins du piédestal qui servait de base à ce groupe étaient les statuettes des quatre plus grands rois qui jusqu'alors avaient illustré le nom de Charles. Ce petit monument était d'argent doré, ciselé et buriné, et nous n'avons nulle peine à croire que « la façon y surpassoit l'étoffe. »

Le règne tragique de Charles IX fut en outre marqué par des fêtes splendides où l'orfévrerie joua son rôle. Brantôme, toujours si charmant, est bien précieux pour cette époque. C'est lui qui raconte la procession qui se fit à Blois le jour de Pâques fleuries, et où figura la reine Marguerite plus splendidement vêtue que jamais, et portant sur la tête une coiffure faite de perles et de pierreries, « et surtout de diamans brillans mis en forme d'étoiles; » car voici venir le temps où l'or lui-même pâlira devant l'éclat des pierres précieuses. L'émail demeurait pourtant encore l'élément principal du bijou. Lors du ballet donné aux Tuileries à l'occasion de l'ambassade polonaise qui venait offrir la couronne au duc d'Anjou, seize dames figurant les provinces de France présentèrent chacune au roi, à la reine et aux princes, « une plaque toute d'or, grande comme la paume de la main, bien esmaillée et gentiment en œuvre, où estoient groupés les fruicts et singularités de chasque province en quoy elle estoit plus fertile, comme, en la Provence, des citrons et oranges; en la Champaigne, des bleds; en la Bourgogne, des vins; en la Guyenne, des gens de guerre. » Ainsi l'or ciselé et l'émail concouraient à l'exécution de ces riches joyaux, dont nous pouvons avoir une idée par le bouclier du musée des Souverains, luxueux chef-d'œuvre que nous avons déjà cité, et qui

doit être regardé comme un monument typique de l'art à cette date.

Et il était bon qu'en ces dernières années du règne de Charles IX l'orfèvrerie se montrât active, car il fallait remplacer par des productions nouvelles celles qui périssaient chaque jour dans le pillage des églises et des couvents. Les protestants eurent à se reprocher alors bien des violences; ils doivent compte à l'histoire des chefs-d'œuvre qu'ils ont détruits. Mais les catholiques furent plus ingénieux encore : quand vint la Saint-Barthélemy, ce n'est pas contre les ouvrages d'orfèvrerie, mais contre les orfèvres eux-mêmes qu'ils exercèrent leurs représailles. Mathurin Lussault ne fut pas le seul qui fut assassiné en ce jour fatal; un certain L'Arondel (Hérondelle peut-être?), Bourselle et plusieurs autres périrent avec lui. Les mêmes assassinats se reproduisirent à Lyon, à Rouen, à Troyes, et on peut voir dans l'*Histoire des martyrs* les noms — d'ailleurs inconnus — des orfèvres qui perdirent alors la vie, et dont les boutiques furent, pour la plupart, saccagées et pillées. Beaucoup d'œuvres excellentes furent mises en pièces dans ces affreuses journées.

L'émotion que ces violences avaient éveillée dans les esprits durait encore lorsque s'acheva le règne de Charles IX. Sous le nouveau roi, la corporation des orfèvres, de plus en plus puissante et redoutée, profita des bonnes dispositions que les gens de justice faisaient paraître à son égard, pour lutter avec un redoublement d'énergie contre les imprudents qui lui portaient ombrage ou menaçaient ses priviléges. On ne saurait dire avec quelle âpreté les gardes du métier poursuivirent, en 1578, un certain L'Échoquette, compagnon orfèvre, qui travaillait dans le quartier du Pré aux Clercs, en vertu d'une permission que lui avait octroyée l'abbé de Saint-Germain. L'Échoquette était en dehors de la communauté, il était en dehors du droit, et on le lui fit bien voir par un arrêt de la Cour des monnaies (3 décembre), qui ordonna que ses fourneaux fussent abattus. Henri III vint en aide aux orfèvres dans cette campagne et dans celles qu'ils entreprirent peu après. Il se montra pour eux plein de bienveillance. Sans analyser ici tous les actes que signa sa main paresseuse, il suffira de rappeler l'édit de septembre 1579 qui vint protéger les orfèvres et les joailliers contre les changeurs et affineurs d'or et d'argent, en défendant à ces derniers de vendre ou de tenir dans leurs boutiques aucun ouvrage d'orfèvrerie. Le roi fit plus encore par une ordonnance de 1581, dont l'article 13 régla les conditions de l'apprentissage. Combien cette loi fut favorable aux maîtres et dure à ceux qui travaillaient pour eux, il n'est pas possible de le dire. L'apprentissage ne durait pas moins de huit ans; ce délai expiré, l'apprenti faisait encore un stage de trois années, pendant lesquelles il figurait parmi les « compagnons attendant maîtrise, »

fuyant idéal qu'il pouvait fort bien n'atteindre jamais, parce que le nombre des orfévres était limité et que, lorsqu'une vacance venait à se produire, il voyait bien souvent sa candidature échouer devant celle d'un fils de maître. Quant à l'apprentissage, c'était un contrat, et même un contrat notarié, dont la volonté des parties n'était pas libre d'infirmer les dures exigences. Un apprenti, Lucas, et un maître, Chaperon, ayant imaginé de signer une contre-lettre aux termes de laquelle le patron s'engageait à se contenter de cinq années d'apprentissage, les gardes du métier intervinrent et firent si bien qu'ils obtinrent contre Chaperon et son aide un solennel arrêt de la Cour des monnaies (27 novembre 1582).

Les lettres patentes de novembre 1584 doivent aussi être citées parmi les actes les plus importants du règne de Henri III, qui, après avoir beaucoup fait pour les orfévres, jugea à propos de prendre parti contre eux. Elles approuvaient le projet de statuts qui avait été présenté au roi par les maîtres lapidaires, tailleurs de diamants, rubis, saphirs, etc., qui désormais se trouvèrent constitués en communauté distincte. Bien que les lapidaires eussent seulement obtenu le droit de vendre «des pierres brutes, taillées et non garnies, » leurs rapports avec les orfévres, qui jusqu'alors avaient exercé ce privilége, donnèrent lieu à des complications infinies, à des litiges éternels[1]. Mais les lettres patentes de 1584 ont pour nous cet intérêt qu'elles précisent par une date officielle le moment où, grâce aux développements qu'il avait pris, le commerce des diamants et des pierres précieuses parut assez important pour être enlevé aux orfévres-joailliers.

Les diverses dispositions législatives que nous venons de rapporter ne furent pas sans influence sur la marche de l'art sous Henri III; la mode d'ailleurs était aux joyaux somptueux et étranges, aux prodigalités du luxe et bientôt à ses extravagances. Le roi aimait les arts sans les bien comprendre, comme une distraction de plus ajoutée à toutes celles que les courtisans empressés autour de lui inventaient chaque jour pour complaire à ses caprices ennuyés. Il commanda donc ou fit commander aux plus savants orfévres de son temps des bijoux qu'il distribuait à ses mignons, ou qu'il gardait pour lui-même, car il était femme sur ce point, et même un peu plus qu'il n'eût convenu. Nous devons supposer, sans en

1. Un premier procès, entamé dès la création de la nouvelle jurande, ne fut terminé qu'en 1631, époque où, comme le dit Pierre Leroy, la taille des pierres précieuses fut ôtée aux orfévres et donnée aux seuls lapidaires. Un certain calme régna quelque temps entre les deux corporations rivales, mais les débats recommencèrent en 1666 et ne furent définitivement réglés que par un arrêt du conseil d'État, du 10 juillet 1742. Cette double instance fait un égal honneur à l'entêtement des orfévres et à la célérité de l'ancienne procédure française.

avoir encore trouvé la preuve positive, qu'il eut plus d'une fois recours au talent de Richard Toutin, le plus habile des maîtres de cette époque. Toutin, dont le nom figure pour la première fois en 1558 dans la liste des gardes du métier, avait travaillé en 1571 pour Charles IX. Lors de l'entrée du roi à Paris, il s'était engagé à faire « une *navire* couverte, pesant trente-deux marcs. » Cette *navire*, c'est la nef, ce vase d'or ou d'argent qu'on plaçait sur la table royale et qui servait d'ordinaire à mettre la serviette et le couvert du roi. Les inventaires nous ont déjà fourni plus d'un exemple de ces *nefs*, et nous devons en rencontrer plusieurs encore. Pour en revenir à Richard Toutin, il exécuta en 1573, pour la duchesse de Lorraine, « ung mirouer de cristal de roche enrechy et couvert d'or, avec la chesne à pandre, le tout esmaillé d'émail de plicque et garni de quatre esmerauldes; » et après avoir rempli dans la communauté des maîtres les fonctions les plus honorables, il finit par être nommé juge-consul en 1578. On le perd de vue après cette date.

Il ne paraît pas que Richard Toutin ait jamais été orfévre du roi. Cette charge fut confiée par Henri III à François Guyard. Ce titre lui est donné dans les comptes de 1574, à propos de la fourniture de deux flambeaux. Il ne nous est pas possible de dire quel fut le mérite de cet artiste. Dans notre désir de dater d'une manière précise quelques-unes des pièces d'orfévrerie du temps de Henri III, nous avions espéré un instant pouvoir citer en exemple les divers objets qui servirent en 1578 pour la célébration de la messe qui fut dite à l'occasion de l'institution de l'ordre du Saint-Esprit. Quelques-uns de ces vases sacrés sont conservés au Louvre, et chacun a pu les voir au musée des Souverains. Mais un examen détaillé de ces pièces nous a convaincu qu'elles sont pour la plupart d'une fabrication antérieure à la date de cette cérémonie. On se borna seulement à y apposer un cartouche gravé ou niellé renfermant les armes accolées de France et de Pologne. Tout bien considéré, deux grands plats qui portent la marque du roi et deux coupes en or battu au marteau paraissent seuls avoir été faits pour Henri III, et nous devons dire que l'exécution de ces pièces, dont la royale provenance n'est pas contestable, est loin d'être tout à fait satisfaisante. C'est là un caractère qui différencie les productions de nos maîtres de celles des artistes italiens. Nos orfévres, il faut l'avouer, se sont souvent contentés d'un à peu près.

Les tableaux du temps et les portraits des successeurs de Janet nous montrent avec une parfaite exactitude quelle était alors la magnificence, parfois un peu bizarre, des bijoux dont se chargeaient les personnages de la cour. Henri III portait des colliers, il appendait de grosses perles à ses oreilles, de longs anneaux brillaient à ses doigts, et quand il allait à

quelque fête il marchait sonore et scintillant comme un vivant étalage de joailleries. Les pierres précieuses et les pièces émaillées s'accrochaient aux bonnets ou s'agrafaient sur le vêtement. Le goût singulier et maladif de l'époque se manifesta dans l'exécution des bijoux que portaient les courtisans de Henri III et leurs maîtresses. Desportes, qui a vu de près les mœurs de cette étrange cour, a fait un sonnet et un quatrain à propos de « pendans d'oreilles de teste de mort, » et Brantôme parle aussi des joyaux mélancoliques que les veuves suspendaient sur leurs blanches poitrines, « testes de mort peintes ou gravées, ou eslevées; os de trespassez mis en croix ou en lacs mortuaires, larmes de jayet ou d'or maillé, » et il n'est pas loin d'approuver ces « petites gentillesses. » Tout cela d'ailleurs était profondément dans le goût de ce temps troublé : l'amoureux, au plus doux moment de son extase, posait ses lèvres sur un bijou plein de lugubres emblèmes; il songeait combien la mort est près de la vie, et, peu sûr du lendemain, il cueillait l'heure présente et se hâtait d'aimer.

Les joyaux n'étaient pas toujours aussi tristement philosophiques. Le plus souvent, l'émail les égayait de sa vive polychromie, le caprice en accidentait les formes imprévues. Des fleurs impossibles, des animaux chimériques, des monstres bizarres comme le dauphin ou charmants comme la sirène se suspendaient à de longues chaînes, et jouaient, en façon d'enseignes, sur les robes de drap d'or ou de velours incarnadin. Il y avait, on s'en souvient peut-être, plusieurs bijoux de cette sorte dans la collection Debruge-Duménil; enfin un habile graveur, Jean Collaert, a exécuté, pour l'édification des chercheurs, une série de planches qui représentent avec finesse un grand nombre de ces enseignes qu'on inventait avec tant de caprice, qu'on émaillait avec un soin si heureux. Un des recueils de Collaert, celui qui est intitulé *Monilium, bullarum, inaurium-que artificiosissimæ icones*, porte la date de 1581. Jean Collaert n'était pas Français; comme son beau-père et son éditeur Philippe Galle, il était Flamand, et il a laissé transparaître sa nationalité dans les pièces qu'il a gravées. Mais quoiqu'il alourdisse un peu leur grâce originale, les bijoux qu'il a reproduits sont bien français, ils appartiennent bien au règne du dernier Valois. Ce sont des monstres marins tourmentés par de petits génies, des néréides toutes nues chevauchant libres et fières sur le dos squammeux de poissons fantastiques. Beaucoup de ces bijoux, je l'ai dit, étaient portés par les belles dames; mais d'autres aussi, plus grands et d'un maniement moins commode, étaient de véritables objets d'art, d'inutiles frivolités, et ils faisaient partie de cette grosse artillerie de réserve que les coquettes sont si heureuses de posséder et dont elles ne se servent pas.

Parmi les recueils de gravures où la fantaisie des orfèvres trouvait alors des modèles, plusieurs sont restés célèbres. Celui de Pierre Woeiriot est connu de tout le monde, et nous aurions aimé à en compléter l'intérêt en apportant sur ce maître charmant quelques révélations nouvelles; mais ces renseignements, qui manquent à tous les livres, c'est à M. Meaume, le biographe de Callot, qu'il appartient de nous les donner.

On a tout lieu de supposer que, de même qu'Étienne Delaune, Pierre Woeiriot fut orfèvre; mais aucune indication positive n'a pu encore être retrouvée sur ce point, et les dates de la biographie de l'artiste lorrain ne sont pas connues d'une manière précise. A défaut de l'histoire de Woeiriot, nous avons son œuvre, et chacun sait combien il est précieux. Ses bijoux et ses bagues sont d'un goût exquis; dans le choix heureux des ornements qui les décorent, ses gardes d'épée révèlent un maître qui a connu de très-près les élégances italiennes. Bien au-dessous et bien loin de lui se place un de ses compatriotes, J. Henequin, de Metz, dont nous avons retrouvé au Cabinet des estampes une pièce assez rare. Nous reproduisons ici cette poignée d'épée qui, on le verra bien, n'est pas une œuvre de premier ordre, et qui, par un sentiment moins exquis de la

forme, se date des dernières années du XVIe siècle. Nous ajouterons que le nom de Henequin manque à toutes les biographies, et que les recherches, qu'à notre prière un érudit de Metz a bien voulu faire sur ce maître inconnu, sont jusqu'à présent demeurées sans résultat.

Il est certain que, dès la fin du règne de Henri III, le niveau de l'art commença à baisser quelque peu. Pour se rendre compte de cette situation nouvelle, il faudrait pouvoir étudier d'après nature les monuments d'orfévrerie qui avaient été faits pour le roi et qui ont presque tous disparu à jamais. Il serait bon de voir, autrement que dans les comptes de 1587, son « chandellier d'argent, faict en lyon, portant ung flambeau en la gueule; » il faudrait étudier ce brûle-parfums, ou plutôt cette cassolette, qu'on retrouva à Vincennes après la fuite de Henri III, et qui consistait en « deux satyres d'argent doré, de la hauteur de quatre pouces, tenants chacun en la main gauche et s'appuyants dessus une sorte de massue, et de la droite soutenants un vase de cristal pur et bien luisant, eslevés sur une base ronde, goderonnée et soutenue de quatre pieds d'estal. » Henri III avait aussi sa *nef*, comme tous les rois qui l'avaient précédé. Un pamphlet qui est presque un livre d'histoire, l'*Isle des Hermaphrodites*, nous en donne une piquante description : « Tout au bout de la table, dit l'auteur satirique, y avoit un assez grand vaisseau d'argent doré

et tout cizelé, fait en forme de nef, excepté qu'il avoit un pied pour le tenir ferme sur la table, et cela servoit à mettre l'esventail et les gants du seigneur-dame du lieu..., car ce vaisseau s'ouvroit et fermoit des deux costés; en l'un estoient les serviettes, etc.» Tout cela, on le devine, était somptueux au possible, mais d'un goût qui s'éloignait déjà beaucoup des grandes élégances à demi italiennes, à demi françaises, que l'école de Fontainebleau avait si bien comprises sous Henri II[1].

1. M. Didron a fait graver, dans son *Manuel des Œuvres d'orfévrerie*, un encen-

Henri IV n'était pas homme à donner beaucoup d'occupation aux orfèvres de son temps. Mais s'il avait peu de coquetterie pour lui-même, il avait, au point de vue de sa passion dominante, de nombreuses exigences à satisfaire, et ses maîtresses ne détestaient pas les cadeaux. Quant à lui, il se contentait de peu. Il eut pourtant, par respect pour l'usage, un orfèvre en titre, David Vimont ou de Vimont. Henri IV employa quelquefois le talent de ce maître, que nous voyons, d'après les comptes de 1591, fabriquer pour lui une pièce d'orfévrerie assez inusitée, — « un petit bassin d'argent à cracher. » Ce Vimont est d'ailleurs connu par un procès qui a marqué dans les annales de la corporation, et qui montre une fois de plus combien les maîtres étaient bons gardiens de leurs priviléges. Dès 1587, Vimont, qui n'avait pas encore fini son apprentissage et qui ne pouvait par conséquent parvenir à la maîtrise, se fit octroyer par le grand prévôt de l'hôtel la permission d'ouvrir à Paris une boutique d'orfévrerie, et peu après il obtint le brevet d'orfévre du roi. Mais les gardes du métier engagèrent une instance, et un arrêt du conseil, rendu à leur requête le 23 septembre 1594, obligea David Vimont à terminer son temps d'apprentissage, et de plus à faire son chef-d'œuvre, c'est-à-dire à subir la loi commune. Une déclaration du roi, en date du 15 octobre 1597, confirma ces principes, si sévèrement protecteurs des intérêts de la maîtrise.

Un autre orfévre, Jean de La Haye, sut aussi se rendre célèbre sous Henri IV. Fils de Claude de La Haye, qui avait, dit-on, travaillé pour Charles IX, il fut nommé garde de l'orfévrerie en 1587, et juge-consul en 1590; il eut même plus tard, en 1604, l'honneur d'être échevin de Paris. Assurément c'est là de la gloire; mais, indépendamment de ses qualités administratives, Jean de La Haye était aussi un artiste, et c'est ce qui nous intéresse en lui. Il passe pour avoir fabriqué une partie de la vaisselle de Gabrielle d'Estrées. Or l'inventaire des meubles de cette reine de la main gauche, dressé en 1599, dépasse en somptuosités, en richesses folles, tout ce que l'imagination peut rêver. La lecture de ce document est des plus instructives. Parmi les plus belles pièces qui ornaient, dans les grands jours de gala, la table presque royale de Gabrielle, nous indiquerons deux grands fruitiers d'argent ciselés, dorés et percés à jour; deux salières de lapis, avec leurs couvercles de même, garnies d'or, taillées et émaillées de basse taille; une autre salière de cristal de roche,

soir qu'il date avec raison de la fin du XVIe siècle et que nous reproduisons ici. Ainsi que le remarque le savant archéologue, cette pièce se décompose en trois compartiments, et c'est une faute, car, en bonne logique, un petit vase et son couvercle suffisent à constituer un encensoir.

dont la partie supérieure était décorée d'une « flambe » d'or enrichie de quatorze diamants et de quatre rubis, et sur le couvercle de laquelle une main savante avait gravé dans le cristal le Sacrifice d'Abraham, etc. Les objets de toilette étaient aussi en grand nombre chez la maîtresse de Henri IV. La seule description de ses miroirs occuperait plus d'une page, et l'on enrichirait tout un cabinet avec les singularités qu'elle avait recueillies (un « tombeau d'or taillé et esmaillé sur lequel il y a un roi qui représente la Mort, et la Vie qui tient entre ses mains une Éternité; une grande esglize d'argent, où il y a un homme d'or esmaillé de blanc et derrière lui un arbre d'or où sont les armes de France et de Savoye; un petit rocher fait d'esmail sur lequel il y a un oiseau qui a un rubis dessus son dos, etc. »)... Mais nous bornons là nos citations, et nous ne parlerons même pas des colliers, des bagues, des chaînes, des carcans que possédait la belle Gabrielle. Cet inventaire, on le voit, est comme un procès-verbal de la situation de l'orfèvrerie française aux derniers jours du XVIe siècle.

Entre autres faits significatifs, ce document met en lumière l'importance de jour en jour croissante qu'avaient acquise les diamants, les perles, les pierreries de toutes sortes dans la pratique de la joaillerie. Il est visible que, dans certaines œuvres de cette époque, l'or, si prisé jadis, céda la place aux pierres précieuses de mieux en mieux taillées et serties. Tout le monde en voulait avoir; on parvint à les imiter et même si bien que Henri IV fut obligé de rendre, en mai 1599, une ordonnance contre la vente des pierres fausses. La joaillerie avait fait presque tous les frais de la merveilleuse couronne que portait la reine Marie de Médicis lors de la cérémonie qui, célébrée à Florence en 1600, précéda son mariage avec Henri IV. Elle avait, nous dit-on, « une couronne à l'impériale, le tour de laquelle estoit à trois rangs de grosses perles, et tout le reste enrichy de gros diamans et rubis. Sur la fleur d'en haut, il y avoit un gros diamant taillé en plusieurs façes estimé à plus de 50,000 escus, et cinq perles à poire très-belles qui pendoient à ladite fleur[1]. » Et partout ce sont des descriptions merveilleuses où le diamant jette ses vivantes étincelles. Lorsque la reine Marguerite voulut faire un cadeau au dauphin, en 1601, elle lui fit présent non d'un joyau d'or ou d'argent, mais « d'un cordon de pierreries. » Un peu plus tard, la robe que Marie de Médicis se fit faire pour assister au baptême du jeune prince (1606) était couverte de trente-deux mille pierres précieuses et de trois mille diamants. Enfin lorsque Henri IV s'éprit d'une dernière passion pour la

1. *Cérémonial françois*, II, p. 52.

princesse de Condé, il fit acheter chez Messier, orfévre sur le pont au Change, pour 18,000 francs de pierreries, et la princesse ne les refusa pas... Nous pourrions multiplier nos exemples, mais ceux-ci doivent suffire — avec les portraits du temps — à donner une idée de ces folles splendeurs.

Le roi fit mieux encore pour les orfévres : il les assimila véritablement aux sculpteurs et aux peintres lorsque, par ses lettres patentes de 1608, il accorda à un certain nombre d'artistes des logements aux galeries du Louvre. Parmi les maîtres appelés à jouir de ce privilége, deux surtout doivent nous intéresser : Nicolas Roussel, qui est assez singulièrement désigné comme orfévre et « parfumeur, » et Pierre Courtois qui, à la première de ces qualités, joignait celle de valet de chambre de la reine. Ce Courtois, dont il ne reste aucune œuvre connue, est mort en 1611 ; c'est le dernier des artistes dont nous ayons à écrire le nom dans ce chapitre.

Si nous voulions résumer en quelques mots le long effort de l'orfévrerie française pendant le cours du XVIe siècle, nous aurions à faire remarquer d'abord avec quelle invincible persistance elle lutta, de concert avec le goût du luxe et de l'art, contre les difficultés de toutes sortes que lui créèrent la naïve économie politique du temps et la nécessité de réserver l'or et l'argent pour la fabrication des monnaies. De là tant de dispositions somptuaires qui fixent le poids du métal que les orfévres pourront mettre en œuvre, ou qui vont même jusqu'à interdire temporairement l'emploi des matières précieuses. La rigueur de ces édits fut, il est vrai, amendée dans la pratique par les protestations de l'esprit public, l'intérêt des artistes et le caprice tout-puissant de ces souveraines qui, en demandant un bijou, parviennent à s'en faire donner deux. Les rois étaient d'ailleurs les premiers à transgresser leurs propres ordonnances. Les prohibitions royales n'eurent donc pas de conséquence véritablement fâcheuse, et l'art sut passer au travers des obstacles administratifs. Il eut plus à se plaindre, croyons-nous, des dispositions rigoureuses qui régissaient l'exercice du métier d'orfévrerie. Nous n'ignorons pas qu'organiser une force, c'est la doubler, et nous admettons volontiers que certaines exigences — l'apprentissage obligatoire par exemple — étaient de nature à offrir quelques garanties dans l'intérêt de l'art lui-même. Mais à cette législation si terriblement protectrice du petit nombre et qui fit si bien les affaires des gens de procédure, nous n'hésitons pas à préférer la loi moderne qui laisse aux vocations leurs franches allures, et qui permet d'établir un atelier d'orfévre à tous ceux qui se sentent au cœur quelque velleité d'orfévrerie.

Mais si les intérêts matériels des artistes peuvent être atteints par des

dispositions de cet ordre, l'art, qui vole plus haut, n'en suit pas moins les aventures où l'entraîne son libre essor. Les influences qu'il subit viennent d'ailleurs. Au XVIe siècle, c'est l'Italie qui donnait le ton, et tous les peuples se mirent à chanter avec elle. L'action que l'art ultramontain exerça sur l'orfévrerie française fut d'abord heureuse; les maîtres italiens n'apportaient pas de méthodes nouvelles, car le repoussé, la ciselure, la niellure, l'émaillerie, tous ces charmants procédés étaient connus de nos artistes; mais ils leur apprirent à les perfectionner, et, par-dessus tout, ils leur enseignèrent la grâce. Vers la fin du règne de François Ier, les conseils de Benvenuto, trop bien obéis, faillirent pousser l'art dans une voie d'exagération et de bizarre caprice; mais cette influence ne s'étendit pas jusqu'à la fin du siècle, et sous Henri III, sous Henri IV, l'orfévrerie était redevenue à peu près française. L'émaillerie commence alors à baisser, les formes s'alourdissent quelque peu, la joaillerie prend le haut du pavé, l'art s'écrase sous le poids des diamants et des pierres précieuses, et même des pierres artificielles dont l'ordonnance de 1599 n'arrêta point la fabrication. L'histoire de l'orfévrerie française, en ce siècle si troublé et si grand, se résume donc dans un fait principal, l'influence du goût italien subie avec ardeur par nos artistes, heureux de trouver toute préparée la formule des élégances dont ils avaient en eux le sentiment instinctif. Et nous n'en voulons nullement à nos orfévres de s'être montrés aussi complaisants et d'avoir accepté, avec une intelligence si vive d'ailleurs, les leçons qui leur étaient offertes. A ceux qui ont le charme, à ceux qui ont reçu les confidences de la Muse, la souveraineté est justement dévolue, et nos maîtres ont bien fait de regarder d'abord du côté de l'Italie, puisque ce fut le ciel italien qui s'empourpra le premier des rayons de la nouvelle aurore.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

LA PHOTOGRAPHIE

DANS SES RELATIONS AVEC LES BEAUX-ARTS[1]

L'art de la photographie a déjà atteint en Écosse le plus haut degré de perfection ; on l'a vu lors des expositions annuelles de cette Société, où se sont trouvés réunis de magnifiques spécimens de paysages, de monuments d'architecture ancienne et moderne, de ruines célèbres dont les vues sont tirées de ce pays même. Les photographes écossais n'ont pas besoin d'aller bien loin pour exercer leur art ; ils possèdent chez eux de nombreux et riches sujets de tableaux : ils n'ont qu'à choisir.

Chaque pays doit nécessairement communiquer à l'art un mérite qui lui est propre, un genre de supériorité marqué par un caractère local et par un certain sentiment individuel. L'Écosse est donc appelée à jouer un grand rôle dans la photographie ; sous la direction de son active et puissante Société, l'école écossaise ne peut que devenir une des plus florissantes.

Quand on considère l'état présent de la photographie, les progrès qu'elle a faits pendant ces dernières années dans les procédés de manipulation et dans la construction des appareils employés, il semble qu'on doive à peine désirer de plus notables perfectionnements. La haute sensibilité des préparations qui permet aux photographes de fixer même l'image des vagues de la mer en mouvement, les appareils optiques qui représentent les objets sur un champ étendu, dans leurs formes les plus exactes, sont des résultats qui auraient paru impossibles il y a peu d'années seulement. Ainsi, en supposant que les procédés restent dans l'état où ils sont, nous sommes *en possession* d'un art déjà parfait, d'un art déjà capable de produire des résultats admirables, pourvu qu'il soit pratiqué avec un jugement éclairé et par des mains habiles.

1. Ce discours a été lu à la Société photographique d'Écosse par M. Claudet, membre de la Société royale de Londres. Nous avons jugé intéressant d'en publier la traduction, parce qu'elle renferme les idées d'un homme on ne peut plus compétent sur la matière. Beaucoup de ces idées nous paraissent fort justes ; mais nous y reviendrons, car il est extrêmement important de fixer le point où le *machinisme* finit, où l'art commence.

Ch. B.

Laissons donc pour un moment les procédés et leur manipulation, les instruments et leur application, pour ne considérer la photographie que comme une nouvelle branche des beaux-arts.

En photographie, il n'est pas difficile de produire une belle épreuve, mais il l'est de savoir si l'on a obtenu une épreuve réellement digne d'être conservée. Le meilleur photographe est celui qui, toujours à l'ouvrage, n'est jamais satisfait de ses productions, et qui, après avoir fait beaucoup d'épreuves, en effacera le plus grand nombre et souvent les effacera toutes. Voilà la seule condition de succès, car il recommencera et recommencera encore jusqu'à ce qu'il ait obtenu des résultats irréprochables.

Il s'agit d'abord de choisir un beau sujet ou une belle scène; ensuite de fixer le point de vue le plus favorable d'où il doit être pris, et de trouver l'heure du jour, soit du matin, soit du soir, à laquelle il est le mieux éclairé. Cela fait, le photographe ne doit lâcher prise que lorsque, après des essais répétés dans les circonstances les plus propices, il aura produit une épreuve réalisant toute la poésie de la nature.

Dans la nature, un paysage ne présente pas toujours le même aspect. La saison, le temps, la position et la hauteur du soleil, la transparence de l'atmosphère, un ciel plus ou moins chargé de nuages ou de vapeurs, tout cela peut ajouter de la beauté au paysage ou lui en faire perdre; le même site qui paraîtrait admirable à la lumière, soit du matin, soit du soir, pourrait n'avoir rien de remarquable au milieu du jour ou lorsque le ciel serait obscurci par les nuages. La lumière et les ombres qu'elle produit donnent du contour et de la profondeur aux moindres sinuosités de terrain; elle détache les arbres et les bâtiments du fond sur lequel ils sont placés, elle rend toutes les teintes plus vives et les fait paraître dans leur contraste harmonieux; la façon d'éclairer un site en forme donc toute la beauté. Ces différences radicales dans les effets ne seraient-elles pas la raison pour laquelle les voyageurs varient si souvent dans le jugement qu'ils portent des mêmes localités?

L'appréciation de tant de conditions délicates n'est point à la portée de tout travailleur en photographie; elle exige un véritable artiste doué d'une perception rapide et fine jointe à un goût parfait. Il ne peut saisir les effets que comme ils se présentent, car il n'a pas comme le peintre, pendant le cours de son travail, les moyens de modifier, de corriger et d'améliorer son tableau par la couleur, par de nouvelles touches et par une distribution mieux entendue des lumières et des ombres. Le photographe artiste n'a donc qu'un moment favorable à saisir, et trop souvent c'est en vain qu'il l'attend. Aussi, quand après des essais répétés pendant une longue excursion, il peut à la fin de la saison rappor-

ter une demi-douzaine de magnifiques clichés, il ne lui en faudra pas davantage pour se féliciter de son succès et pour se présenter avec honneur à la prochaine exposition de photographie. C'en est assez, je pense, pour démontrer que la photographie est réellement un art dans lequel, comme dans tous les autres arts, il n'y a que le génie et le talent qui puissent s'élever à une certaine hauteur, et que, par conséquent, le nombre des maîtres, ici comme partout, ne peut être que fort limité. Combien peu, en effet, méritent ce nom de maîtres parmi ceux dont les ouvrages ont figuré dans les différentes expositions qui ont eu lieu en France, en Angleterre et ailleurs pendant les cinq dernières années! Au milieu de cette immense quantité de photographies, qui témoignent néanmoins d'une main-d'œuvre habile et de la perfection des instruments, combien y en a-t-il qu'on puisse vraiment appeler des objets d'art?

Mais il ne faut pas s'en plaindre, car ces difficultés sont précisément le plus actif stimulant et la cause la plus puissante d'émulation.

On a souvent dit et répété que la photographie devait exercer une influence fâcheuse en détournant un grand nombre d'artistes de la pratique de leur art, sous l'empire de cette crainte que le public, étant fourni de photographies à bon marché, ne demanderait plus les œuvres plus coûteuses des artistes. Cette crainte est aussi chimérique que puérile : les beaux-arts ont leur source dans l'âme. Ils font mieux que copier la nature; ils la transforment, ils l'embellissent, ils créent par la puissance de l'aspiration esthétique et du concept intellectuel; ils sont à la photographie ce que la poésie est à la rhétorique[1]. La photographie ne peut pas les détrôner et prendre leur place.

Il a été donné seulement à l'art poétique de produire des œuvres telles que la Vénus de Médicis ou la Vierge du Corrége. Il n'existait pas de semblables modèles dans la nature. Encore aujourd'hui, l'une est la représentation de tout ce qui est pur, gracieux, aimable, doux et harmonieux dans la forme; et l'autre nous fait contempler tout ce qu'il y a de beau, de chaste, de saint et d'inspiré dans l'âme. L'art poétique possède un pouvoir que n'a pas la photographie; l'un crée, l'autre copie.

Si les productions de la photographie sont vues partout, si elles se trouvent dans toutes les mains, cela formera le jugement du public et répandra parmi toutes les classes le goût et l'amour du beau; cela nous fera mieux comprendre et les œuvres de ceux qui, avant la photographie, pouvaient par leur talent et par leur génie seul imiter la nature, et les œuvres des artistes qui, depuis la découverte de la photographie, sans mépriser les sujets qu'elle offre en si grande abondance, continueront à

1. Peut-être vaut-il mieux dire : ce que la poésie est au dictionnaire. CH. B.

créer des compositions originales. En conséquence, la photographie augmentera le goût des productions de l'art, et, réciproquement, l'art bénéficiera de la photographie.

Lorsque, dans les siècles futurs, nos descendants visiteront les galeries de peinture et compareront les différents genres des anciennes écoles, ils seront indubitablement frappés par le caractère général du dessin et un certain mode d'exécution indiquant de la façon la plus exacte l'époque à laquelle la photographie a fait son apparition et exercé son influence sur les beaux-arts.

Ainsi que nous reconnaissons l'époque de Raphaël, la postérité reconnaîtra la période photographique montrant que l'art, loin d'avoir dégénéré, loin d'avoir perdu de son originalité et de sa perfection, a été merveilleusement servi et amélioré par la photographie. Comment pourrait-il en être autrement? La photographie n'est-elle pas le miroir de la nature? Et lorsqu'un peintre a besoin d'imiter la nature, y a-t-il pour lui quelque chose de plus profitable que de consulter ce miroir infaillible dans lequel la vérité se trouve si minutieusement décrite, le dessin si juste et la perspective si correcte? La photographie n'est pas autre chose que l'image des objets naturels tels qu'ils sont reproduits dans notre rétine, et si cette image n'est que transitoire, encore peut-elle laisser dans les esprits bien doués une impression susceptible d'être continuellement reproduite par la puissance de la mémoire.

En examinant les œuvres des grands maîtres, nous sommes si vivement frappés de la correction de leurs tableaux que nous ne pouvons comprendre comment ils ont pu les exécuter sans le secours de quelque reproduction analogue à la photographie. Et, en effet, s'ils n'ont pu se servir de la chambre obscure, qui n'était pas inventée, ne se sont-ils pas servis de cette plaque photographique si délicate et si sensitive, la rétine, sur laquelle est venue momentanément se dessiner l'image qu'ils avaient à copier? Ainsi donc, à strictement parler, les beaux-arts n'ont jamais été indépendants de ce qui est équivalent à la photographie, quoique ceci s'applique seulement à un très-petit nombre d'artistes doués des plus délicates facultés de la mémoire, de la perception et de l'imitation.

Mais ces artistes n'auraient pas été moins éminents s'ils avaient été aidés par les travaux réels de la photographie qui leur eût apporté les moyens les plus sûrs de copier la nature. La photographie est aux beaux-arts ce que les logarithmes sont aux mathématiques. Certainement, depuis l'invention des logarithmes, il n'y a pas eu de mathématiciens moins capables et moins profonds qu'autrefois; la seule différence, c'est que leurs travaux ont été rendus, par les logarithmes, plus faciles, plus ra-

pides, plus productifs et moins sujets à l'erreur. La photographie est pour l'artiste un vocabulaire qui le guide dans la traduction du langage de la nature, un album de croquis dans lequel il trouve toujours de fraîches idées et de nouvelles inspirations.

Tout en cherchant à démontrer l'incontestable mérite et les avantages de la photographie, à faire ressortir son influence bienfaisante sur le progrès des beaux-arts, nous sommes naturellement conduits à cette conclusion : qu'elle a été précisément inventée parce que les beaux-arts avaient besoin de son assistance.

Pourquoi et comment la photographie a-t-elle été inventée? L'histoire est aussi simple qu'instructive, et, en la racontant, nous rappellerons au monde artistique que cette découverte a été sa propre création et le résultat de ses aspirations les plus ardentes et les plus attentives.

Des hommes de science ont depuis longtemps essayé de s'assurer de l'action de la lumière sur certains mélanges chimiques. Leur but était simplement philosophique, car ils ne songeaient pas à appliquer leur découverte à des choses d'art, mais uniquement à la science. Toutefois, leurs premières expériences suffirent pour démontrer que la lumière possède la propriété de produire des changements appréciables dans les couleurs ou la constitution de certaines substances. La connaissance de ce fait éveilla l'attention des artistes qui, ayant l'habitude de se servir de la chambre obscure, n'osaient pas espérer que les belles images placées devant leurs yeux et qu'ils copiaient avec tant de peine pourraient un jour se fixer d'elles-mêmes, et d'une façon permanente, sur leur appareil, par le pouvoir de sa propre lumière, de telle sorte qu'ils pussent les conserver pour leur usage.

Wedgwood fut un des premiers à profiter des faits découverts par les premières investigations scientifiques. Il obtint une empreinte par l'action de la lumière; mais sa surface chimique restant sensitive continua à être affectée dans ses autres parties lorsqu'elle fut de nouveau exposée à la lumière, et l'empreinte ne pouvait être conservée que dans l'obscurité, sans pouvoir être employée dans un but artistique.

Niepce fut plus heureux. Il découvrit que certaines substances bitumineuses se décomposaient sous l'influence de la lumière, et que dans cet état elles pouvaient facilement se dissoudre, de telle sorte qu'après avoir exposé dans une chambre obscure une plaque enduite de ces substances, toutes les parties qui avaient subi l'action de la lumière purent être dissoutes et retirées par un lavage, laissant la plaque dans l'état d'une planche gravée. C'était là un résultat très-important; l'empreinte était visible et permanente, et, en outre, en noircissant la plaque par le

procédé usuel de l'imprimerie, on put obtenir de légères impressions sur le papier.

La découverte de Niepce n'était cependant pas susceptible d'une application générale et pratique, parce que l'effet de la chambre obscure étant d'une lenteur excessive, ce procédé demandait une exposition très-longue à la lumière la plus intense.

Maintenant nous arrivons aux travaux de Daguerre et de Talbot, et nous avons à enregistrer la découverte de la photographie, un des événements les plus extraordinaires de ce siècle qu'ont illustré les plus grands triomphes de la science et du génie.

Par une curieuse coïncidence, les deux découvertes de Daguerre et de Talbot, complétement différentes dans leur caractère, ont été faites simultanément en France et en Angleterre, et rendues publiques presque la même semaine. Chose plus singulière encore, elles présentaient une forme semblable et très-particulière indiquant en même temps le cachet du génie des inventeurs et la condition indispensable de leur succès.

Tous les deux, comme leurs prédécesseurs, Daguerre et Talbot ont trouvé des substances promptement affectées par la lumière, mais pas encore à un degré suffisant pour sentir l'empreinte de la chambre obscure dans un espace de temps raisonnable. Des esprits ordinaires auraient terminé là leurs recherches, mais le génie ne s'arrête jamais, ses ressources sont inépuisables et rien n'échappe au pouvoir de ses méditations. Ils opérèrent d'après ce raisonnement : Si la lumière de la chambre obscure n'a pas été assez intense pour compléter la transmutation chimique et produire son impression, la surface sensitive doit avoir éprouvé un commencement d'action qui, de son état latent, pourrait être susceptible d'être continué par d'autres agents chimiques et rendu parfaitement visible. Telle était la grande idée qui a conduit à la merveilleuse découverte du daguerréotype et du talbotype. Il est plus facile d'imaginer que de décrire les innombrables difficultés qu'eurent à surmonter les inventeurs pendant leurs recherches et leurs expériences; il suffit de dire que Daguerre et Talbot ont réussi à mettre au jour les empreintes cachées de leurs procédés respectifs, *l'un par l'action du mercure, l'autre par l'action de l'acide gallique.*

C'est toujours une nouvelle source de merveilles et d'admiration que de contempler dans le talbotype une image soudainement produite par l'application d'un liquide transparent sur une feuille de papier blanc, et, dans le daguerréotype, par la vapeur invisible du mercure dans laquelle est suspendue une légère plaque métallique.

Le daguerréotype a été amélioré par l'usage du chlorure et du bro-

mure d'iodure dans la préparation des plaques, procédé que j'ai communiqué, le 10 juin 1841, à la Société, en lui présentant les premières épreuves produites presque instantanément. M. Fizeau qui, également en France, a indiqué la puissance accélératrice du bromure, a fait la belle découverte consistant à fixer la délicate empreinte qui forme l'image daguerrienne, par une légère feuille d'or, précipité d'une solution mélangée de chlorure d'or et d'hyposulfate de soude qui la rend permanente et susceptible d'être colorée.

Le talbotype, remarquable par cette particularité qu'un nombre considérable d'épreuves peut être tiré d'une impression négative de la lumière, a été d'abord amélioré par M. Niepce de Saint-Victor, qui a substitué au papier une couche légère d'albumine étendue sur verre, et bien plus parfaite et plus transparente que le papier; ensuite par feu Scott Archer, un homme très-honnête, très-ingénieux et très-serviable, qui est mort sans avoir été récompensé de sa splendide invention, et dont la famille malheureuse espère en la reconnaissance et la sympathie du monde photographique[1].

Archer, au lieu d'albumine, enduisit le verre d'une couche de collodion dont les propriétés chimiques portèrent la préparation à un degré très-élevé de sensibilité. Depuis ce moment, le procédé de M. Talbot devint presque instantané.

Voilà certainement des améliorations importantes, mais elles n'ont pas changé les principes originels ni le caractère des deux inventions. Et Daguerre et Talbot seront toujours appelés les pères de la photographie.

Nous devons rappeler maintenant au monde artistique que Daguerre et Talbot furent conduits à la découverte de la photographie précisément parce que tous les deux étaient artistes et avaient besoin de la photographie. Leur génie les conduisit à penser qu'ils pourraient trouver dans les arcanes de la science les moyens de fixer les images de la chambre obscure, et ils se mirent au travail avec l'ardeur la plus persévérante.

Daguerre était peintre de profession et jouissait de quelque réputation, acquise pour sa part dans l'invention du diorama, dont l'idée première lui appartenait en concurrence avec un autre artiste éminent, nommé Bouton. Daguerre avait l'habitude de faire ses esquisses dioramiques au moyen de la chambre obscure, qui lui permettait d'obtenir des copies

1. Une souscription en faveur de la famille d'Archer a été ouverte sous les généreux auspices de la reine d'Angleterre, à la requête de la Société photographique de Londres, et il faut espérer que tout photographe tirant plaisir ou profit de la découverte d'Archer ne refusera pas de venir en aide à la famille de l'inventeur.

plus fidèles des scènes naturelles qu'il avait à reproduire. En se servant de la chambre obscure, il songeait continuellement à la facilité dont son travail profiterait s'il pouvait une fois fixer une empreinte sur son tableau et la copier ensuite à loisir. Ce désir constant le conduisit à la découverte qui porte son nom.

M. H. Fox Talbot, gentleman indépendant, doué d'un esprit très-ingénieux et très-scientifique, avait l'habitude, comme artiste amateur, de prendre des vues pendant ses voyages, et, en se servant également de la chambre obscure à cet effet, il se rappela ce qui avait été fait par les chimistes dans leurs recherches de l'effet de la lumière sur différentes substances; aussi fut-il conduit à essayer de fixer les images de sa chambre obscure par quelque action chimique. Il réussit à la fin, et fit sa découverte que, dans son enthousiasme pour un si beau résultat, il appela *calotype*, et à laquelle, plus tard, fut donné son nom par le même sentiment de reconnaissance qui avait récompensé Daguerre. En bonne justice, le nom de Talbot devrait être conservé aussi bien que celui de Daguerre, car sans Talbot la photographie sur papier n'existerait pas. Pourquoi cette justice ne serait-elle pas rendue, pendant sa vie, à un grand inventeur, à un bienfaiteur de l'humanité? La postérité peut-elle donc seule récompenser les entreprises méritoires?

Si la photographie a été inventée pour les besoins des beaux-arts, ne serait-il pas ridicule de penser qu'elle pourrait leur faire tort en quoi que ce soit, surtout lorsque nous voyons tous les artistes de talent profiter graduellement des avantages de la photographie et prendre leurs inspirations même sur des productions à peine passables. C'est particulièrement pour les portraits en miniature que la photographie est appelée à rendre le plus de services, et déjà une révolution complète s'est opérée dans cette branche des beaux-arts.

On pourrait dire qu'aujourd'hui aucun portrait en miniature n'est fait sans le secours de la photographie. Des artistes éminents emploient même leur talent à peindre ou à copier des photographies, qui ont l'avantage de leur donner une ressemblance plus complète sans obliger le modèle à poser d'une façon très-ennuyeuse devant l'artiste pendant de longues séances, souvent répétées. Toute la figure et les draperies, avec les détails les plus fins de l'habillement, peuvent être peintes sans la présence du modèle qui ne devra poser que très-peu de temps, séance indispensable pour rendre l'expression et la couleur du visage. Le résultat est évidemment plus correct et plus satisfaisant, le travail de l'artiste est considérablement simplifié, et par suite les prix étant plus modérés, la demande de portraits s'est accrue à un degré que l'on n'aurait jamais

prévu, il y a quelques années. En fait, la demande est si grande, que comparativement il existe une grande rareté d'artistes; ils sont tous et avantageusement occupés, et il y a de la place pour un plus grand nombre que l'on n'en saurait trouver, simplement pour les besoins des établissements photographiques.

La photographie, au lieu de nuire aux intérêts des artistes, est donc le plus grand bienfait qu'ils aient pu désirer. On craignait cependant que la photographie ne fût un obstacle au développement des rares talents possédés par ceux d'entre eux que distinguent la finesse et le goût de leurs productions, et l'heureuse fidélité de ressemblance unie à l'expression et à la vie qu'ils ont données à leurs tableaux. Ces grands talents auront plus d'occasions qu'auparavant d'accroître leur célébrité, parce que parmi le nombre immense d'artistes engagés dans la tâche plus facile de peindre des photographies, il s'en trouvera beaucoup qui, nés avec un talent véritable, acquerront dans leur travail le discernement des beautés de la nature, la connaissance du dessin (si parfait en photographie) et le goût parfois si élégant de la composition, répandus avec tant d'abondance dans les épreuves choisies et variées des photographes.

La position de la figure, l'arrangement des draperies, le choix des accessoires convenables, toutes choses constituant la composition d'une peinture, ne sont pas exclusivement l'apanage du peintre. Un photographe de goût, possédant le jugement et le sentiment, s'il ne peut pas tenir un pinceau, n'en composera pas moins des tableaux très-artistiques; il saura comment placer ses modèles dans la position la plus favorable, quelle contenance donner à la personne; il saura l'éclairer avec les contrastes habituels du clair-obscur, et donnera à sa composition la force, l'harmonie et le caractère.

La pratique et l'expérience sont en toutes choses des maîtres suffisants. Le photographe de talent possède sur le peintre cet avantage considérable qu'il compose vingt tableaux par jour, tandis que le peintre ne compose que ce qu'il peut peindre et terminer. Les peintres ne manqueront donc pas de trouver parmi les productions des photographes des modèles qui leur serviront à améliorer les effets selon leur habileté et leur sentiment. Pour ceux qui ont à apprendre leur art, ils ne peuvent étudier à une meilleure école qu'à celle de la photographie. J'ai dit que la photographie, dans son état actuel, laissait peu à désirer pour son perfectionnement; mais il est évident qu'elle exige chez l'opérateur différentes qualités du genre le plus délicat, et il ne faut pas plus s'attendre à voir chaque photographe devenir artiste qu'à voir toute personne jouant d'un instrument de musique devenir un vrai musicien. Comme nous sommes

exposés constamment à entendre plutôt de la mauvaise que de la bonne musique, ainsi faudrait-il nous résigner à voir plus de mauvais que de bons photographes. La photographie en elle-même est parfaite ; elle n'est pas plus responsable des tentatives manquées d'apprentis ignorants et sans éducation, que la musique ne saurait l'être des sons désagréables souvent tirés des instruments les plus parfaits, ou que l'art de la peinture, de ces misérables productions du pinceau qui, avant la photographie, ont été exposées dans des cadres-montres, à la porte des barbouilleurs de portraits en miniature. Le retrait de ces montres est un des grands bienfaits de la photographie; et si elles ont été remplacées par les innombrables montres des photographes, les promeneurs n'ont pas à se plaindre du changement. A tout événement, ils ont eu l'avantage de reconnaître leurs amis et de voir des figures humaines représentées avec un dessin excellent et dans leurs proportions naturelles.

La photographie mérite d'être louée sous d'autres rapports et par des considérations économiques. Elle a créé une nouvelle et grande industrie fournissant de l'occupation à un nombre considérable de personnes. D'abord il faut compter ceux qui pratiquent l'art comme profession, et la quantité d'artistes, d'aides, de commis et de serviteurs qu'ils emploient. Ensuite viennent les différentes branches de commerce et de manufacture qui fournissent aux photographes les instruments, les outils, les ustensiles, les appareils d'optique, les produits chimiques, le verre, le papier, l'argent, les cadres, les montures et les casiers. Tout photographe de profession ou amateur doit avoir une chambre de travail entièrement construite en verre, comme une serre, et garnie de stores, de rideaux, de tapis et de meubles convenables, etc. A cet effet, il faut qu'il ait recours à un architecte, à un constructeur et à un tapissier. Généralement ces chambres de travail sont, eu égard à la lumière, placées au sommet des maisons qui, fréquentées par ce fait même, acquièrent pour leurs étages supérieurs une plus grande valeur qu'auparavant. Les procédés du collodion exigent pour tout tableau ou portrait un morceau de verre parfait constituant une négative ; et, comme ces négatives peuvent être conservées pour de nouvelles épreuves, chaque photographe est obligé d'en conserver un grand nombre. Il s'ensuit que la quantité de verres dont il a besoin pour la pratique quotidienne et ceux pour les nouveaux tableaux exigent l'émission d'un capital considérable, et leur fourniture constitue pour les manufactures de verres une nouvelle source de travail lucratif et l'accroissement de leurs débouchés [1].

1. Ce sont là des considérations bien étrangères à l'art. Mais, encore une fois, nous aurons à revenir sur cette importante et vaste question. CH. B.

La fabrication des lentilles nécessaires aux appareils d'optique a fait ressortir l'habileté et le savoir des meilleurs opticiens qui, dans leurs efforts pour fournir à la photographie les instruments les plus parfaits, ont été forcés d'étudier les lois de l'optique avec plus d'attention qu'ils ne l'avaient fait précédemment. En perfectionnant les lentilles photographiques, ils ont fait de nouvelles découvertes qui ont eu déjà d'importantes applications pour la construction des télescopes, des lorgnettes et des microscopes.

Le progrès en tout art ou dans la manufacture n'est jamais sans produire de nouvelles améliorations dans quelque autre branche, ou sans donner une impulsion utile à la production des matériaux reconnus susceptibles d'acquérir des qualités plus convenables. Tel a été le cas pour la confection des lentilles photographiques. Les opticiens ne pourraient établir des lentilles parfaites sans le secours de deux sortes de verre, différant entre elles de densité ou de puissance dispersive, possédant l'une et l'autre le même degré, correspondant avec la formule qui a déterminé et calculé les diverses courbes des différentes parties qui forment le système achromatique composé. Les opticiens ont dû, en conséquence, trouver des fabricants de verres possédant l'esprit, l'habileté, les connaissances et les capitaux nécessaires pour entreprendre la confection des articles importants dont ils avaient besoin. Indépendamment de la densité et de la puissance dispersive des deux sortes de verres (l'un, le verre blanc, et l'autre, le flint-glass ou cristal) exigées par l'opticien, les deux verres doivent être parfaitement homogènes, incolores, transparents et exempts de stries, en un mot, être aussi purs que l'eau la plus claire. Ceux qui ont visité la grande exposition de Londres, en 1851, et celle de Paris, en 1855, savent jusqu'à quel point ces conditions ont été remplies, en Angleterre, par MM. Chance frères, de Birmingham, et en France par d'autres opticiens. Il en est résulté que la grande consommation des verres d'optique pour la photographie a été, à elle seule, la cause de perfectionnements considérables dans les manufactures qui peuvent, aujourd'hui, produire avec la plus grande perfection tous les instruments d'optique, depuis la plus petite lentille de chambre obscure jusqu'aux plus larges lentilles de télescope.

Si la photographie a produit tant de résultats avantageux au point de vue artistique et commercial, elle a pareillement exercé une influence considérable sur la propagation des connaissances scientifiques parmi les photographes de profession ou les amateurs nécessairement amenés à prendre en considération les principes de la chimie et de l'optique qui sont les bases de la photographie. Beaucoup d'entre eux qui n'avaient

jamais songé à ces sciences ont été convaincus qu'il était indispensable de les apprendre s'ils voulaient profiter de leur art. Les journaux photographiques, qui sont si nombreux et qui sont lus par tous les intéressés, traitent continuellement des questions les plus élémentaires et même les plus difficiles de ces sciences, et ils sont devenus un moyen efficace et peu coûteux d'instruction. N'est-ce pas encore là un résultat très-avantageux? Désormais, la chimie, l'optique, la constitution et les propriétés de la lumière formeront une partie essentielle des connaissances et seront aussi communément apprises que la géographie, la grammaire et l'arithmétique.

Ne devons-nous pas aussi mentionner l'application de la photographie au stéréoscope, un art nouveau dans un nouvel art? Ici, encore, les questions les plus difficiles de la vision binoculaire et ses phénomènes dont la recherche, il y a quelques années, paraissait uniquement réservée à un petit nombre de profonds philosophes, ces questions sont, sinon aussi facilement comprises que par eux, du moins étudiées par tout le monde. C'est encore à la photographie et au stéréoscope, la belle découverte de Wheatstone, que le monde doit l'éclaircissement des causes du relief, la distinction des distances entre les objets naturels et l'explication des lois de la vision binoculaire. Cette découverte, quoiqu'elle fût la splendide déduction des recherches philosophiques, parut d'abord un fait applicable seulement à l'étude physiologique de la vision, et l'inventeur lui-même n'aurait jamais songé à l'application précieuse et à la véritable célébrité qu'elle devait recevoir d'une découverte postérieure et inattendue, celle de la photographie.

Dans les archives futures des découvertes scientifiques, il sera peut-être difficile de soutenir que le stéréoscope a été inventé avant la photographie. On pourrait penser plus naturellement que la photographie a conduit à la découverte du stéréoscope, chose qui serait infailliblement arrivée si un observateur avait, par un simple hasard, louché en regardant deux épreuves photographiques prises au même moment par deux chambres obscures. Par l'action de loucher, chaque tableau étant représenté dans le centre d'une rétine, de la même manière que lorsque nous faisons converger les axes d'optique sur les objets naturels, la réunion des rayons visuels aurait eu lieu et aurait inévitablement produit le curieux phénomène d'une peinture plate mise en relief.

Tandis que des écrivains affirmeraient que la photographie a engendré le stéréoscope, d'autres pourraient soutenir, d'une façon aussi plausible, que le stéréoscope a suggéré l'idée de fixer les images de la chambre obscure, seul moyen d'éclaircir son principe.

Qu'une semblable confusion puisse s'élever dans l'histoire des deux deux découvertes, cela sera moins surprenant que de savoir que non-seulement elles ont été faites indépendamment l'une de l'autre, mais encore qu'elles seraient restées pendant dix années sans être réunies d'une manière pratique et générale, quoique, à l'époque où toutes les deux furent bien comprises, on pût déjà considérer la photographie comme étant le moyen le plus parfait de produire les deux épreuves identiques, à différents points de vue nécessaires pour le stéréoscope, et que le stéréoscope devait recevoir de la photographie son application la plus précieuse.

Wheatstone fut, en réalité, le premier qui profita des essais les plus précoces de la photographie, afin d'obtenir des épreuves pour son stéréoscope, et moi-même j'ai eu le plaisir de lui fournir, dans le même but et sur sa demande, des tableaux daguerréotypes dès l'année 1842.

Mais pendant longtemps le daguerréotype fut le seul procédé généralement employé en photographie, et ces sortes d'épreuves, à cause de la réflexion de la surface métallique, ne pouvaient être bien examinées que dans une certaine inclinaison ; elles ne pouvaient, en outre, subir un examen convenablement rapproché dans un instrument laissant pénétrer la lumière de tous côtés. Ces défauts engagèrent un autre savant distingué à tourner son attention vers ce sujet, et ce fut seulement en 1849 que sir David Brewster lut, devant l'Association anglaise, à Birmingham, un mémoire sur l'application du stéréoscope à la photographie. Il présenta à l'assemblée un instrument très-ingénieux qu'il appela stéréoscope semi-lenticulaire, particulièrement adapté à l'examen des épreuves daguerréotypes et possédant l'avantage de les grossir. Depuis ce moment les photographes tournèrent leur attention vers l'application de la photographie au stéréoscope. Aujourd'hui cet instrument, source inépuisable de jouissances, se trouve par tous les pays, dans toutes les familles, depuis le palais de la royauté jusque dans la plus humble des chaumières.

Le stéréoscope est le panorama général du monde. Il nous offre, sous une forme très-portative et au meilleur marché possible, non-seulement la reproduction, mais encore le modèle, dans une proportion tangible, de tout ce qui existe dans les différentes contrées de l'univers. Il nous fait pénétrer en des lieux connus seulement par les relations imparfaites des voyageurs; il nous place devant les ruines de l'architecture ancienne, nous expliquant ces archives historiques des premières civilisations, disparues aujourd'hui, le génie, le goût et la puissance des âges passés, avec lesquels nous sommes aussi familiarisés que si nous avions visité ces ruines.

Au sein de notre foyer, nous avons l'avantage de les examiner sans être

exposés à la fatigue, aux privations et aux risques des artistes hardis et entreprenants qui, pour notre plaisir et notre instruction, traversent les terres et les mers, franchissent les rivières et les vallées, escaladent les rochers et les montagnes, courbés sous le poids de leur lourd et encombrant bagage photographique. Ces artistes, en pénétrant dans les endroits les plus reculés de l'univers, étonnent constamment les naturels simples et ignorants, et, en les initiant aux merveilles de nos connaissances et de notre science, ils font naître chez eux le désir de se rapprocher de notre civilisation et de profiter de ses avantages.

Nous ne pouvons songer que la photographie propage au loin le savoir et la civilisation, accroît nos plaisirs, procure des occupations lucratives, fait progresser la science, les arts et les manufactures, sans nous demander quelle est la cause de si merveilleux résultats. Cette cause, c'est l'inépuisable émanation du soleil, la source de la vie animale et végétale par laquelle les éléments exercent l'un sur l'autre les différentes actions produisant tous les admirables phénomènes de la nature. C'est la lumière qui non-seulement a créé ces merveilles, mais qui les rend encore accessibles à nos sens, nous permet d'admirer l'immensité du ciel bleu, les nuages d'un blanc étincelant ou qui resplendissent des plus riches couleurs et flottent sous les formes les plus majestueuses et les plus fantastiques; les vagues incessamment agitées de la mer; la terre avec ses montagnes, ses vallées, ses lacs, ses rivières, ses forêts, ses déserts et ses plaines. C'est la lumière qui nous permet de contempler les œuvres de Dieu, si magnifiques, si parfaites et si variées; d'admirer la diversité sans fin des plantes et des créatures vivantes; de réjouir nos yeux par la vue des douces et gracieuses fleurs toutes brillantes de leurs mille couleurs pleines d'harmonie; c'est la lumière, notre plus riche source de jouissance et de bonheur; c'est la lumière qui est la seconde création du monde.

Lux est mundi lumen.

CLAUDET.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Nous avons déjà signalé à nos lecteurs le jugement rendu récemment par la sixième chambre contre une bande de brocanteurs qui avaient apporté des entraves à la liberté des enchères dans une vente faite à Montmartre. La banlieue parisienne semble avoir le privilége de ces ventes véreuses, où le brocanteur trône dans sa primitive et nauséabonde personnification de revendeur de ferraille. En 1844, on vendait pour quelques milliers de francs la magnifique collection de dessins du chevalier Claussin, mort sur un grabat, mais mort noblement au milieu des trésors qui avaient été la passion de sa vie. Un carton, sauvé du naufrage, produisit dans une seconde vente au delà de 35,000 francs. Les estampes ne furent point retrouvées. Nos lecteurs pourront lire les détails de cette vente, où plusieurs noms furent gravement compromis, dans le tome III du *Cabinet de l'amateur*. Mais du moins, si dans ce cas on peut déplorer la nullité de l'expert, la justice n'eut point à intervenir.

Cette fois, au contraire, le ministère public a dû sévir, et nous ne saurions mieux faire que de rapporter ici quelques-unes des paroles de l'avocat général M. Sénart.

« Les brocanteurs, a-t-il dit, ont formé entre eux un pacte secret; ils ont formulé un règlement professionnel que tous acceptent et font accepter. La convention est celle-ci : par le fait de leur présence simultanée aux ventes, ils ne conservent pas le droit d'acheter pour leur compte personnel; quiconque, parmi eux, enchérit, enchérit pour la communauté, si bien que la concurrence n'existe pas, qu'ils dominent la vente, qu'ils sont maîtres de l'enchère.

« A cette manœuvre ils en ajoutent une autre : quelquefois une personne étrangère à leur association veut enchérir; alors la ligue intervient, et comment? on vous l'a dit tout à l'heure.

« Si l'étranger enchérit, l'association enchérit sur lui, et alors, de deux choses l'une, ou l'étranger achètera au-dessus du prix vénal, ou découragé, il abandonnera la partie et le marché lui sera fermé. Quelquefois, cela est vrai, l'association achète à des prix élevés; quelquefois il arrive, comme l'a dit le prévenu Moilliet, qu'elle paye 10 francs une pièce de 5 francs : mais qu'importe une perte exceptionnelle, à de rares intervalles, quand il y a une large compensation ?

« Qu'est-ce que *le revidage?* c'est une révision, par l'association des marchands, de la vente publique. Comment procède-t-on à ce revidage? Vous le savez. On se réunit le plus souvent chez un marchand de vin; dans cette réunion on n'admet que les membres de l'association, et alors on procède à une nouvelle vente, par adjudication, au dernier enchérisseur. On nomme un faux commissaire-priseur, un faux crieur, on rédige une sorte de procès-verbal. Cette fois la vente est sérieuse; alors les enchères s'élèvent, le prix va croissant et atteint à peu près la valeur marchande de l'objet

vendu, et c'est ce dernier prix qui forme le bénéfice de l'association, bénéfice réparti aussitôt entre tous les membres.

« Voilà comment les choses se passent. Comme on le voit, rien n'est plus simple, plus facile ; ici pas de risques pour les brocanteurs, pas de concurrence; ils sont maîtres du marché.

« Les conséquences de cette fraude sont des plus graves, messieurs ; elle frappe ce que la loi a le plus à cœur de protéger; elle frappe les successions, les mineurs tout particulièrement. Quand il y a des mineurs parmi les héritiers appelés à recueillir un héritage, la loi veut que la vente soit faite aux enchères publiques. Avec ces garanties données par la loi, si le mobilier de la succession est riche, somptueux, on est fondé à croire que tout va se vendre à sa valeur réelle. En pourrait-il être autrement dans cette ville de Paris, où tout est matière à concurrence, où tout ce qui intéresse les besoins ou les plaisirs de la vie est recherché par toutes les fortunes, toutes les positions? Eh bien! c'est cependant ce qui n'arrive pas. L'association des brocanteurs est là qui empêche tout, qui abat la concurrence, qui brise les garanties de la loi; c'est elle qui dicte ses conditions. Tel objet vaut 10,000 francs, il sera vendu le tiers, le quart de sa valeur, de par la volonté toute-puissante de MM. les brocanteurs. »

Répétons que ces paroles sévères ne sauraient s'appliquer directement au public ordinaire de l'hôtel Drouot. Assurément le revidage ne peut s'y exercer sur une aussi vaste échelle. La différence entre l'amateur et le brocanteur est aujourd'hui peu sensible. A part un nombre trop facile à compter, dans combien de collections entre-t-on aujourd'hui sans mettre le pied dans un magasin? Qui ne songe, à part quelques honorables exceptions, à bénéficier peu ou prou sur ses estampes, ses dessins, ses tableaux, ses chinoiseries? Je ne veux point défendre les brocanteurs qui sont les écumeurs de l'art; mais ne doit-on pas avoir quelque indulgence pour cette ligue contre les marchands non patentés et les revendeurs à équipages? D'ailleurs une société va se former, dit-on, au capital de plusieurs millions pour acheter au meilleur de ses intérêts les curiosités, former des séries intéressantes, les exhiber dans un local honorable et grandiose, et refaire de temps à autre des ventes importantes. Les capitaux sont prêts, le local est désigné qui sera le siége de la société; on se dit même à l'oreille le nom du directeur de ce dock de la fantaisie artistique. C'est celui d'un homme d'esprit qui ne se fâchera pas si nous parodions le mot de Figaro : « Il fallait des experts, ce fut un écrivain qui l'obtint... »

Devant une semblable association que dira le ministère public? N'y verra-t-il point une coalition; car si elle ne se propose pas de donner des coups de poing à ses concurrents, la société aura au moins pour but d'acheter au plus bas prix possible? Comment lutteront les petits amateurs contre cette phalange intelligente et puissante? Comment surtout les commissaires-priseurs vont-ils traiter cette compagnie qui, par des achats bien dirigés, arriverait dans un temps donné à lui faire une terrible concurrence? Déjà les grandes collections se vendent plus volontiers de la main à la main. Les ventes Fould, Solar, Sauvageot ont prouvé que le public ne connaissait pas seulement l'hôtel de la rue Drouot, et que le local n'était après tout qu'un détail secondaire. En vain trois ou quatre commissaires-priseurs plus jeunes, plus actifs, plus intelligents, luttent contre les Gérontes de la compagnie; leur action ne saurait s'exercer en dehors de leur cercle personnel, et dès que l'on demande une réforme générale, quelque importante quelle soit, elle tombe dans l'oubli le plus profond. Telle est, entre autres, la distribution mercantile des catalogues contre laquelle tant d'amateurs nous avaient prié de protester.

VENTE SOLAR (SUITE ET FIN)

Nos lecteurs n'ont point oublié ce que nous leur avons dit sur les ventes dans le genre de la vente Solar. Nous en donnons religieusement le total, parce que ces ventes, dans leur ensemble, donnent une haute idée du prix ascendant des raretés à notre époque. Mais le détail est de nature à tromper singulièrement ceux de nos abonnés qui n'habitent point Paris, et pour lesquels nous écrivons plus spécialement. Tel livre qui vaut courammant vingt sous s'y vend bravement dix francs, et ainsi du reste. Ce ne sont point les amateurs riches qui sont les plus redoutables, ce sont les ignorants : ce sont encore ceux qui, par paresse d'esprit ou manque réel de temps, aiment à trouver le nid tout fait.

Le total est de 487,795 fr., déduction faite des ouvrages rendus pour imperfections. C'est M. Ch. Pillet qui présidait cette vente. Les livres étaient mis sur table, non point dans la bibliothèque même de l'hôtel de la rue Saint-Georges, mais bien dans la galerie vitrée qui sert de jardin d'hiver.

Le plus grand intérêt de la vente était, nous l'avons dit, surtout dans les reliures; et l'article de fond publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1] par M. Deschamps nous dispense d'insister sur l'intérêt qu'offre cette matière. Nous avons même reproduit, à ce propos, une des plus curieuses reliures de cette splendide réunion. A propos de ce Maioli et de ce Grolier dont M. Deschamps a si bien parlé, nous signalerons par avance à nos lecteurs une publication des plus importantes qu'un libraire, des plus connus par sa science et son goût, fait en ce moment préparer avec autant de luxe que de soin; c'est un traité sur la reliure. Nous ignorons à qui le texte a été confié, mais nous avons déjà vu dans les cartons d'un artiste dont les dessins et les eaux-fortes ont été ici plus d'une fois appréciés, M. Jacquemard fils, des spécimens vraiment merveilleux. En combinant nous ne savons quels procédés de vernis mou et d'eau-forte, M. Jacquemard fils est arrivé au trompe-l'œil le plus complet. On croirait toucher, tant l'illusion est grande, ce vernis poncé par la main du bibliophile, flétri, usé aux angles. Les ornements s'enlacent sans dureté, reproduisant les méandres des fers, le titre du volume ou cette adorable devise de Grolier : *Grolierii et amicorum.*

GOYA. *Caprichos inventados y grabados al agua forte*, por Francesco Goya y Lucientes, pintor. Madrid, v. 1799; gr. in-4, mar. r. dent. tr. d. (Rel. espagnole.) Admirable exemplaire en premières épreuves, auquel on a joint un rare portrait de la duchesse de Benavente, d'après Goya. — Sur la garde on lit : *Offert par l'auteur :* J. F. GOYA. 400 fr.

TAUROMAQUIE de Francesco GOYA; in-fol. obl., demi-rel. mar. r. tr. d. Bel exemplaire en anciennes épreuves. 33 eaux-fortes. 316 fr.

Une reliure vénitienne du commencement du XVIe siècle, encadrée. Les deux plats et une doublure. Sur chacun des plats est peint, par un artiste de beaucoup de mérite, un délicieux sujet mythologique, entouré de compartiments en or et couleurs de la plus grande élégance. La doublure rouge, à compartiments, est dans le style persan, fort à la mode à cette époque à Venise. Nous n'avons jamais rien rencontré de plus élégant et

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, p. 103.

de plus riche que ce curieux spécimen d'un art qui n'existe plus qu'à l'état de souvenir. 231 fr.

Un volume de papier blanc du commencement du XVIe siècle, dans une belle reliure allemande estampée et gaufrée, avec fermoirs et serrure en cuivre gravé. Ce livre curieux provient du célèbre Pirkheimer, l'ami et le compatriote d'Albert Dürer, qui avait pris l'habitude de monter ainsi et d'*enfermer* les gravures dont il avait une collection importante. Le papier est marqué à la *tête de bœuf*. 61 fr.

CALLOT. *Les Images de tous les saincts et sainctes de l'année*, dédiées à Monseigneur le cardinal duc de Richelieu. Paris, Israël Henriet, 1636; pet. in-fol. demi-rel., cuir de Russie non rogné. (Trautz-Bauzonnet.) Exemplaire peut-être unique dans cette condition, premières épreuves avant la lettre. 401 fr.

ADRIEN VAN OSTADE. WERCK COMPLEET. Œuvres complètes d'Adrian de Ostade, peintre célèbre, inventées et gravées par luy-mesme; in-fol, mar. v. large dent. tr. d. 50 planches, dont 12 sont en doubles épreuves, gravées à l'eau-forte. Toutes sont en épreuves du premier et du second état; elles portent au bas une description exacte, écrite au crayon par l'excellent expert Guichardot. Il est impossible de réunir un œuvre plus admirable de ce maître. Le titre (première épreuve tirée avant les changements de la rédaction) est de la plus grande rareté. Montées avec soin sur papier fort, ces planches ont été richement reliées par Thompson. (Voy. Bartsch., tome I, p. 349.) 2500 fr.

Costumes de tous les peuples du monde. Gr. in-fol. mar. rouge à comp. tranche dorée. 92 costumes gravés au trait sur métal, probablement sur fer, vers 1550, à Nuremberg ou à Augsbourg, avec des titres manuscrits en allemand. Ils ont été finement lavés à l'encre de Chine. La hauteur des figures varie de 26 à 30 centimètres. Les costumes ont beaucoup de rapport avec ceux publiés par Hans Weigel, et cette suite pourrait être le premier essai de ce maître. On n'y trouve ni monogrammes, ni signatures, ni numéros. On connaît quelques planches séparées de ce précieux recueil dans le cabinet grand-ducal de Gotha; mais on n'avait jamais eu connaissance d'un aussi grand nombre de planches, sur lesquelles se taisent tous les iconographes. 550 fr.

M. L. Vitruvio Pollione de Architettura dal vero esemplare latino nella volgar lingua trad. M. D. XXXV. *In Vinegia per Nic. de Aristotele detto Zoppino;* belles fig. en bois in-fol. mar. v. tr. cis. d. A riches compartiments, d'un goût très-pur, dans le style de Maioli. Sur les plats est un écusson formé des armes de Médicis et des Orsini écartelées, avec cette devise : *Paul Iordan. Urs. D. Aragon.* Nous croyons que ces armes sont celles de l'infortunée duchesse de Bracciano, Isabelle de Médicis, femme de Jordano Orsini, étranglée par son mari à Cerreto, en 1576. 400 fr.

DU CERCEAU. Le Premier (et le Second) Volume des plus excellens bastimens de France. Paris, *pour ledict Jacques Androuet du Cerceau*, 1576-79; in-fol. mar. r. tr. dorée. Très-bel exemplaire de l'édition originale, bien complet, avec les planches rares de Chambourg (Chambord), etc. 610 fr.

VENTES PROCHAINES

Au moment où nous écrivons ces lignes, on vend, sous la direction de M. Delbergue Cormont, la collection de médailles françaises romaines et étrangères de feu M. de Saint-Maurice de Compiègne. Nous signalerons les prix les plus importants.

La fin de février verra mettre sur table la collection de *monnaies* féodales françaises de M. Jean Rousseau. Le catalogue de cette collection, du plus haut intérêt pour ceux qui veulent reconstruire l'histoire avec les rares matériaux du passé, a été rédigé par MM. Benjamin Fillon, de Fontenay, et Vendic, avec une conscience et une érudition qui en font un monument dans l'histoire de la numismatique française. Nous ne pouvons aujourd'hui qu'annoncer ce catalogue, enrichi de planches et de bois qui reproduisent les pièces uniques ou rarissimes, ou curieuses comme point de départ dans la discussion.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

Le Chemin des Écoliers, promenade de Paris a Marly-le-Roi, en suivant les bords du Rhin, *par* X.-B. Saintine, *avec vignettes sur bois de* MM. G. Doré, Forster, Lancelot, *etc.* — *Paris,* Hachette et Cᵉ, 1860.

L'aimable chemin que le chemin des écoliers, surtout lorsqu'on le suit en compagnie de gens d'esprit et de talent! Et de quelle vogue il a joui en tout temps! Quoi qu'en ait dit récemment notre collaborateur et ami Léon Lagrange, les plus charmants voyages ne sont-ils pas ceux que nous racontent, les pieds sur les chenets, les voyageurs d'outre-fantaisie? Les lettres de Jacquemont sont bien intéressantes; mais que nous avons de plaisir à suivre Sterne depuis son débarquement à Calais jusque dans la boutique de la marchande de gants au Palais-Royal! Je ne dis point de mal du recueil de La Harpe, mais me suis-je jamais endormi pendant le *Voyage autour de ma chambre?* Tony Johannot, dans son *Voyage où il vous plaira,* n'est-il pas un de ceux qui ont le plus contribué à nous dégoûter des voyages avec récits en âmes, en ûmes et en îmes. Il avait fait passer devant nos yeux des monstres si doucement horribles, une Allemagne si rêveuse; il nous avait fait traverser les espaces imaginaires sur la croupe de coursiers si spirituellement fantastiques, que nous avions résolu de ne plus ouvrir que des récits de voyages où sa fantaisie tient les guides, où le crayon galope en croupe de la plume.

Il y a précisément un peu de ces deux maîtres que nous citions plus haut dans le *Chemin des écoliers* de M. X.-B. Saintine. M. Saintine a parfois quelque chose de la bonne humeur narquoise de Sterne, mais sa plaisanterie finit le plus souvent par un soupir moitié voilé, moitié railleur, à la façon de Xavier de Maistre; il y a toujours une larme au bout de ses sourires. Nos lecteurs retrouveront dans les mésaventures quelquefois un peu trop volontaires du héros, M. Canaple, la gaieté encore jeune du collaborateur de *l'Ours et le Pacha,* et la sensibilité toujours communicative de l'auteur de *Picciola.*

M. X.-B. Saintine, le jour fameux où il partit de la rue de Vendôme pour se rendre, par la barrière de Belleville, à Marly-le-Roi, avait pris au passage cet infatigable compagnon de route qui s'appelle Gustave Doré. Ils entendent l'aigre premier-dessus des crincrins et la monotone harmonie du trombone, ils approchent : c'est une danse de village, et Doré croque au passage cette sarabande enragée où l'adjoint conduit le quadrille, la pipe à la bouche et les mains dans les poches, où le bel Isidore esquisse un

cancan à la Gavarni devant une ingénue qui concourra l'an prochain pour la couronne de rosière.

Mais en croyant s'embarquer le soir à Épernay pour Paris, nos voyageurs se sont réveillés le matin à Strasbourg. Quand on a regardé le portail si merveilleusement boiteux de la cathédrale et le tombeau du maréchal de Saxe, que faire à Strasbourg, si ce n'est visiter Kehl? C'est pour arriver à Kehl qu'ils traversent cette *île des Épis*, « véritable Élysée où, sous la verdure, sous l'ombre des grands arbres, sous un fouillis de hautes herbes, se cache le tombeau de Desaix; » et G. Doré, qui n'a qu'à rappeler ses souvenirs d'enfance, y retrouve ce paysage baigné dans une lumière étincelante où les roseaux se dressent au-dessus de l'eau limoneuse.

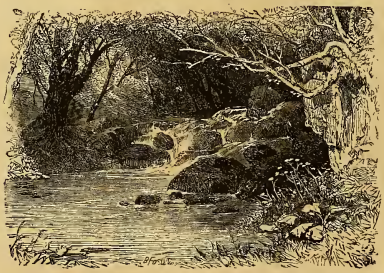
Sur les bords du Rhin on entend raconter autant de légendes que l'on rencontre de

bourgs perchés sur des aiguilles de granit. M. Saintine n'a garde de ne point les recueillir, et il note au passage, avec le soin d'un érudit et la tendresse d'un poëte, ces

L'ILE DES EPIS

récits où la fable enveloppe la vérité de voiles si charmants. Voici comment on raconte l'origine de Francfort : Ce jeune homme qui vient de tendre ses filets entre les derniers arbres de la forêt hercynienne, c'est *Hans du Sansonnet,* un cordonnier amoureux. Ces oiseaux qui emplissent le ciel de leurs ailes s'enfuient devant les pas retentissants d'une armée barbare que conduit un géant à l'œil pensif et grave. L'empereur Charlemagne, vaincu par Witikind dans les défilés de la forêt, va être culbuté dans les flots du Mein, lorsqu'une biche effrayée traverse le fleuve à gué, et, debout sur l'autre rive, Charlemagne jure solennellement de fonder là une forteresse qui s'appellera *Franken-Furth,* le gué des Francs, et Hans est là pour entendre ces mots et les transmettre à la postérité.

Nous ne pouvons suivre l'auteur pendant les six cent cinquante pages que dure sa narration, et nous avons éprouvé un grand embarras quand il nous a fallu faire un choix parmi les vignettes de M. Gustave Doré. Nul artiste n'est plus fait pour se conquérir des fanatiques ou des détracteurs. Nul n'est plus inégal, mais ses défauts ne semblent être que l'exubérance de ses qualités, et nul n'est plus souvent victime de la fécondité ; mais nul ne sait, comme lui, désarmer la critique par la bonne fortune du mouvement, l'imprévu de l'attitude, la vivacité de l'effet, et la grâce dans l'originalité. La vignette que nous avons placée à la fin de cet article, *la Mort veillant sur un berceau,* nous semble une de ses meilleures inspirations, et nous n'entendons point juger, en dernier ressort, M. G. Doré dans un ouvrage pour lequel on lui avait adjoint des collaborateurs.



Parmi ces collaborateurs, M. Foster tient le premier rang. Il sait animer le paysage de figures lestement tournées, et ce n'est pas là un mérite commun. Nous donnons ce ruisseau qui court sous bois avec des allures de petit torrent comme un de ses meilleurs paysages, parce qu'il est des plus simplement exécutés. M. Foster nous paraît avoir trop de délicatesse dans l'invention et un crayon trop habile pour que nous ne lui signalions pas, dès aujourd'hui, ses défauts. M. Foster ne sacrifie pas assez les détails, et dissémine son effet par des demi-teintes inutiles ; aussi combien ses bois sont-ils plus

malaisés à graver! Constamment il faut enlever un arbre blond et grêle sur une masse plus sombre; enfin les formes bizarres dans lesquelles il circonscrit ses compositions, tantôt un rond, tantôt un triangle, nous paraissent du plus mauvais choix.

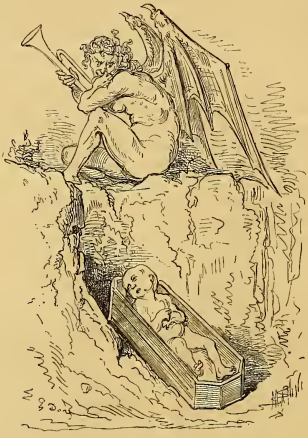
D'autres dessinateurs exercés ont encore été mis à contribution. Citer M. Français et M. Daubigny, c'est dire que l'art le plus exquis du paysagiste ne dédaigne plus aujourd'hui d'apporter son tribut aux publications éditées avec un luxe sérieux et de bon aloi. M. Lancelot s'est chargé de la reproduction des plus beaux sites ou des monuments les plus curieux que M. X.-B. Saintine ait rencontrés au passage. La Judengasse de Francfort, que nous reproduisons, rappelle un fait bien touchant. « Les quatre Rothschild y sont nés dans cette maison étroite et longue qui porte le numéro 153. Aussi

puissants que des rois, quand ils habitaient des palais à Vienne, à Londres, à Paris, à Francfort, leur mère s'obstinait à rester dans cette bicoque où elle avait fermé les yeux à son père, à son mari, où quatre fois elle était devenue mère. Ne pouvant vaincre cette humble et tenace résolution, n'osant même toucher à cette relique de bois et de moellons pour la solidifier ou l'embellir, sous peine de profanation, à la digne fille d'Israël ses fils donnèrent la seule chose qu'elle ne pût les empêcher de lui donner : de la lumière et de l'espace. Ils achetèrent une partie de la rue, firent abattre les constructions qui lui faisaient ombre, et trente maisons tombèrent, et des sommes énormes furent dépensées pour régaler une mère d'un rayon de soleil. »

On trouvera encore parmi les dessinateurs les noms de MM. Thenon, Ed. Renaud,

Chapuy, Ed. Coppin, E. Thérond, H. Catenacci. Les bois ont été gravés par M. Sotain, qui traduit les croquis de M. G. Doré avec l'éclat de l'eau-forte; par MM. F. Huyot, Maurand, Manini, dont le burin est d'une rare souplesse; Carbonneau, Etherington, Laly, Pisan, H. L. Vizetelli, Cooper, Dupeyron, Trichon, Timms et J. Quartley. D'un pareil assemblage d'écrivains et d'artistes, il ne pouvait sortir qu'un beau livre.

B. MAURICE.



LES COURTEYS, COURT ET DE COURT, *émailleurs limousins, par* M. Maurice Ardant. 41 *pages in*-8. — *Limoges*, 1860.

Pierre Courteys, et non Courtois, appartenait à une famille de peintres sur verre, et l'un de ses ancêtres, Robert Courteys, peignit dans l'église de La Ferté-Bernard, en 1498, une vitre représentant *l'Arbre de Jessé.* Peut-être faut-il attribuer à cette habitude de peindre sur verre le goût de P. Courteys pour les émaux colorés sur paillon et pour les grands émaux décoratifs, tels que ceux du château de Madrid, aujourd'hui conservés en partie au musée de l'hôtel de Cluny. Ce Pierre Courteys était surnommé *le petit* en 1529, et le temps de sa plus grande production semble compris entre les années 1545 et 1568. C'est de l'année 1559 que sont datés ses grands émaux du château de Madrid. Sa signature, qui varie parfois, est le plus souvent P. COURTEYS, quand les seules initiales P. C. ne désignent pas ses œuvres, imitations plutôt que copies du Primatice, du Rosso et d'Étienne de Laulne.

En 1548, il habitait la rue Manigne où beaucoup d'émailleurs, Laudin entre autres, eurent leurs ateliers. On trouve en 1601 un Pierre Courteys exempt de la taille, mais rien ne prouve qu'il fût notre émailleur, car cette famille était très-nombreuse à Limoges. Pour certain, il était mort, et depuis longtemps sans doute, en l'année 1631, où il est fait mention de la vigne de feu P. Courteys.

Jehan Courteys porte les mêmes noms qu'un peintre verrier qui travaillait à La Ferté-Bernard de 1532 à 1540. L'émailleur, qui habitait la rue Manigne en 1545, était mort en 1586. Il datait rarement ses émaux, marqués généralement des initiales I. C. Ceux-ci sont surtout des coupes, des aiguières, des chandeliers et des ustensiles de table ou de dressoir.

Un fils, du même nom que lui, vivait en 1602.

Martial Courteys, descendant ou allié des précédents, signait ses émaux M. C. Il travaillait aux années 1579 et 1580 qu'il peignit sur le registre, conservé jusqu'à nos jours, d'une paroisse de Limoges, l'image de panonceaux et d'un candélabre qui existaient dans l'église. Ce candélabre, qu'il avait sans doute fabriqué, était ce que l'on appelait plus ordinairement un tref, une traverse en métal supportée par des colonnes et soutenant une rangée de chandeliers.

Jehan Court, dit Vigier, était fils de Jehan Court, orfévre, et vigier, c'est-à-dire quelque chose comme prud'homme, en l'année 1509. Cette charge de judicature consulaire donna sans doute son surnom à notre émailleur, pour le distinguer sans doute d'un autre frère qui partageait avec lui le prénom de Jehan. Une erreur probable de scribe l'appelle *Vigier Court* dans un contrat de 1541. Cette famille possédait une maison, dont elle fut expropriée en 1547, dans la rue du Foussat (du Fossé), rue habitée aussi par Nardon Pénicaud.

De 1529 à 1530, Court, dit Vigier, fut consul de Limoges. Vers 1564 il dressa trois plans comme arpenteur juré dans un procès, et ces plans, conservés encore dans les archives de la Haute-Vienne, nous montrent l'enceinte de Limoges avec ses tours et les clochers de ses églises.

On possède de lui des émaux signés en toutes lettres, entre autres un daté de 1556. Ses initiales sont I. C.

Un registre des tailles de 1583, qui ne le mentionne point, laisse supposer que sa mort arriva cette année; mais il peut régner des incertitudes sur cette date, parce que son fils Jehan étant distingué de lui par le surnom de *Petit-Jean*, qui fut également porté par son petit-fils, l'on ne sait auquel de cette suite de personnes dotées du même prénom se rapportent les actes où on les rencontre. Cependant en 1583 il est question de la « vigne de Vigier *esmailleur*. » Enfin de fort méchants vers, que nous transcrivons plus bas, adressés en cette même année par le poëte limousin Jacques Blanchon à Dorat, poëte du roi, tendraient à faire croire que Jehan Court vivait encore lorsqu'ils furent composés.

Voici ces vers, du moins en partie :

Tayseray-je soubz silence
La surartiste excellence
De l'estimable « de Court. »
. . . . . .
D'un « Vigier » pour l'esmailheure
Et de la science meilheure
D'un « Corteys » des mieux appris.

On y cite trois artistes différents : *de Court, Vigier* et *Corteys*, et M. Maurice Ardant en a inféré que *Court* dit *Vigier* et *de Court* étaient deux artistes différents. Cependant il n'a trouvé aucun document se rapportant à cet émailleur, un peu créé, croyons-nous, pour expliquer les initiales I. D. C. que l'on rencontre sur certains émaux. Deux plaques formant pendants, et dues évidemment au même artiste, que nous avons cités dans notre article sur la collection Louis Fould (*Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 288), signées, l'une I. C., et l'autre I. D. C., semblent prouver que les deux artistes n'en faisaient qu'un. Court aura-t-il été anobli et aura-t-il donné, dans sa marque, au D de la particule une importance qu'il n'aurait point dû avoir? C'est une question que M. Maurice Ardant pose sans avoir aucune raison de la résoudre en un sens ou dans un autre.

Quant à l'artiste féminin qui signa ses émaux des deux noms *Susanne Court* ou *Susanne de Court*, et même des initiales S. C., elle apporte une obscurité de plus dans cette question assez difficile à débrouiller. M. M. Ardant explique ces deux noms par cette circonstance que, membre de la famille Court, elle aurait signé de son nom de fille, *Susanne Court;* puis que, mariée à un parent du même nom q'uelle, elle aurait pris, en le mettant au génitif suivant l'usage limousin, le nom de son mari, et aurait signé de son nom de femme, *Susanne de Court*. Explication trop ingénieuse pour nous satisfaire entièrement. Quoi qu'il en soit de ces deux noms, Susanne, qui vivait à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, est un des plus remarquables émailleurs de la décadence.

Toutes ces questions de personnes, on le voit, présentent de grandes obscurités, malgré le zèle que M. M. Ardant met à les éclaircir. Espérons que l'un de ces heureux hasards qui arrivent à ceux qui cherchent avec persévérance le mettront à même de lever un jour tous les doutes.

ALFRED DARCEL.

La Société artistique des Bouches-du-Rhône, à la suite de l'Exposition de 1860, a consacré une somme de 20,000 francs à l'acquisition de cinquante tableaux : trente appartenant à des artistes parisiens ou étrangers à la localité, vingt à des artistes du pays. J'ai remarqué, parmi les premiers, *le Christ et les enfants*, de M. Barrias; *Clotilde de Surville*, de M. Hillemacher; *le Soleil couchant*, de M. Breton; divers paysages de MM. Isabey, Berchère, Hédouin, Villevieille, Corot, Deshayes, Chandelier, Dupré, et des sujets de genre par MM. Ph. Rousseau, Ch. Jacque, Luminais, Accard, Verlat, Salmon, etc. — Aux noms déjà bien connus de MM. Loubon, Reynaud, Lagier, Nègre, Grésy, Simon, Crapelet, Magy, la liste des artistes provençaux ajoute ceux de MM. Suchet, Guigou, Catalano, Hugues, de Larembergue, Régnier, Romégas, Cauvin, Raffit, Masse, Long et Gabriel.

La ville de Marseille a voté cette année une somme de 10,000 francs pour être employée en achats d'objets d'art. Mais par une initiative toute nouvelle, qui montre l'importance réelle et bien reconnue de la Société artistique, au lieu de nommer pour ces achats une commission prise dans le sein du conseil municipal, la ville s'est bornée à remettre cette somme aux mains de la Société, lui confiant le mandat de choisir les tableaux les plus dignes de prendre place au musée. La Société a choisi *les Femmes de Piccinisco tissant*, par M. de Curzon; *le Rêve*, de M. Ch. Chaplin; *le Départ des champs*, de M. Brendel; *le Siége de Tarifa*, de M. Leray, et *le Marché d'esclaves*, de M. Mau-

rice de Vaines. On ne peut qu'applaudir au choix des trois premiers tableaux. Celui de M. de Curzon est devenu populaire. Tout ce qui sort des mains de M. Chaplin porte un cachet de grâce et de délicatesse exquises. M. Brendel s'est acquis dans une spécialité restreinte une réputation bien méritée. Loin de nous la pensée de contester le talent de M. Leray et de M. de Vaines. Mais enfin voilà pour 10,000 francs cinq tableaux. C'est trop. Puisque la ville de Marseille se mettait en frais de générosité, mieux eût valu sans aucun doute ne pas émietter cette somme importante et l'employer en bloc à l'acquisition d'une œuvre hors ligne, ou tout au plus de deux tableaux véritablement dignes de figurer dans un musée. Les musées, on ne saurait trop le répéter, ne sont pas des magasins ouverts à la peinture banale. Il n'y faut faire entrer que des œuvres dignes de passer à la postérité. Si les artistes savaient qu'une Société ou une ville consent à payer un seul tableau 10,000 francs, certes on verrait en peu d'années se relever le niveau des expositions de province. Les maîtres ne les dédaigneraient pas. Les œuvres de premier ordre y arriveraient en nombre suffisant; et par contre-coup, en même temps que les artistes du pays recevraient une impulsion salutaire qui les porterait à un plus noble emploi de leur talent, on verrait, n'en doutez pas, le goût public se relever aussi et les amateurs se piquer au jeu. Les amateurs marseillais n'ont trouvé cette année qu'une somme de 6,000 francs à dépenser en acquisitions de tableaux, quand l'année dernière le chiffre de ces acquisitions dépassait 9,600 francs. C'est là un résultat rétrograde auquel il importe de remédier. La Société marseillaise dispose, tant pour son compte que pour le compte de la ville, d'une trentaine de mille francs. Au lieu d'éparpiller cette somme en menus achats dont personne ne lui sait gré, qu'elle la concentre sur cinq ou six œuvres hors ligné, ou si l'exposition prochaine ne les lui fournit pas, qu'elle ait le courage de n'en dépenser que le quart et de réserver le reste pour l'année suivante; elle n'aura alors que l'embarras du choix : le beau va où on l'appelle.

LÉON LAGRANGE.

— M. Charles Chaplin, dont la *Gazette des Beaux-Arts* signalait récemment les décorations exécutées aux Tuileries, dans les appartements réservés, vient d'être chargé d'importants travaux à l'Élysée. Nous avons déjà vu dans son atelier les cartons qu'il prépare pour un salon et pour une salle de bains, et ces études dénotent les qualités habituelles d'aisance et de grâce.

— « Il faudrait un volume pour dépeindre tout ce que j'ai vu. Mon plus grand regret, c'est de n'avoir pas, dans l'expédition, un photographe pour reproduire ce que la parole est impuissante à exprimer. » C'est avec une pénible surprise que tous les amis de l'art et de la science ont lu, dans un des derniers rapports envoyés de Chine par le général de Montauban, cette phrase significative. On a répété souvent que les armées étaient un puissant moyen de civilisation, et que de la guerre devait naître un jour cette paix universelle rêvée par l'abbé de Saint-Pierre. En attendant que l'olivier soit poussé derrière elles, les armées doivent au moins rapporter des contrées lointaines qu'elles visitent des souvenirs profitables à nos savants, à nos artistes et à nos industriels. Ainsi a fait, dans les derniers jours du siècle dernier, l'expédition d'Égypte; ainsi doivent le faire aujourd'hui les nations de l'Occident qui ont à leur disposition la photographie, ce dessinateur toujours prêt, ce savant sans parti pris. Déjà la photographie a fait passer devant son objectif tous les monuments de la vieille Europe; des artistes français l'ont braqué devant les palmiers du Nil, et des princes devant les cahutes de l'Islande, des voyageurs anglais devant les pagodes de l'Inde et dans les pampas de

l'Amérique. Ce que des hommes dévoués ont accompli à leurs risques et périls, M. le ministre de la guerre peut le faire exécuter à peu de frais en attachant des photographes habiles aux corps expéditionnaires. Les écarts de mademoiselle R... ou le maillot de M. L.... absorbent depuis trop longtemps les regards d'un public qui se passionnerait volontiers, nous en sommes certains, pour un voyage au Japon, en Chine ou en Syrie, publié à bon marché par le gouvernement. Ce serait reprendre, sous un point de vue plus moderne et d'une utilité incontestable, la pensée de Louis XIV lorsqu'il fonda au Louvre la chalcographie.

— Les réflexions qui précèdent nous conduisent à signaler aux artistes et aux amateurs le précieux album que publie en ce moment M. Cadart, rue de la Banque, au coin de la place de la Bourse. Le croirait-on ? pas un seul photographe n'avait encore songé à reproduire les sublimes fragments du Parthénon, dont les empreintes ne sont pourtant pas très-difficiles à trouver, de sorte que ces modèles d'une éternelle beauté ne se trouvent dans aucun atelier, si ce n'est chez quelques peintres ou sculpteurs assez riches pour se procurer les réductions au procédé Collas, qui sont cotées à des prix exorbitants chez M. Barbedienne. Les artistes pourront maintenant posséder en portefeuille ces merveilles de l'art grec, qu'on ne saurait revoir trop souvent, et, quant au public, nous sommes persuadés qu'il trouvera quelque intérêt aux marbres de Phidias, même après avoir admiré telles effigies qui ne valent pas qu'on les nomme.

— Un éditeur bien connu par les soins qu'il apporte aux livres qu'il publie, M. Poulet-Malassis, vient d'ouvrir, à l'angle du passage Mirès et de la rue Richelieu, un magasin qui rentre, par sa décoration jeune et hardie, dans le ressort de la *Gazette*. Des bibliothèques en chêne développent tout alentour leurs rayons, et ceux-ci ne s'élèvent point au-dessus de la portée d'une main curieuse. Des espaces ont été réservés entre les boiseries pour apposer les affiches illustrées, et des clous attendent les passe-partout garnis d'eaux-fortes ou de bois tirés sur papier de Chine. Au-dessus des armoires, des guirlandes vertes allégées par de grêles feuillages relient une suite de médaillons peints sur nature ou sur des photographies, d'après les poëtes ou les écrivains, amis de la maison. Ce sont : MM. Victor Hugo, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, par M. Lafont; Charles Monselet, par M. Souplet; Leconte de Lisle, Théodore de Banville et Champfleury, par M. Legros. Les peintures décoratives sont dues à M. Fautin, les faïences émaillées aux courageux frères Deck, et l'ordonnance générale au graveur Bracquemond. L'ensemble réalise fort bien la marque de libraire de M. Poulet-Malassis, — *Concordiæ fructus.*

— La précieuse collection de dessins que possédait M. F. Reiset vient d'être cédée par lui à M. le duc d'Aumale, à un prix très-considérable et en rapport avec sa valeur. Les plus grands maîtres de toutes les écoles y étaient représentés par des morceaux de choix attestant la compétence de l'amateur qui les avait réunis, et qui n'aura pas le chagrin de les voir se disperser. Bien qu'elle doive ainsi passer la mer, cette collection ne sera pourtant pas en pays étranger.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

LA PEINTURE SUR VERRE

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Notre siècle a vu renaître un art presque oublié, délaissé depuis longtemps par la faveur publique, et dont les procédés, cependant consignés dans plusieurs livres, passaient généralement pour perdus.

Cet art, c'est la peinture sur verre.

Sa renaissance, toutefois, n'a pas eu lieu du premier coup, sans tâtonnements et sans difficultés. Elle réclamait le concours des hommes de science et des artistes. Or, près d'un quart de siècle s'écoula avant que les uns et les autres confondissent leurs efforts dans un but commun.

C'est aux savants qu'appartient l'honneur des premières tentatives.

Les savants, les chimistes surtout, convaincus de la toute-puissance de l'analyse, n'admettent pas volontiers l'existence de secrets perdus qu'on ne puisse retrouver. « Les anciens, disaient-ils, ont fait des vitraux « dont vous admirez l'éclat. Livrez-nous-en quelques fragments, et nous « vous donnerons bientôt le moyen de reproduire vous-mêmes des cou- « leurs absolument identiques. »

Ils se mirent à l'œuvre et tinrent parole, ce qui n'était pas bien difficile, grâce aux nombreuses recettes contenues dans les modestes ouvrages de différents auteurs des deux derniers siècles, tels que Neri, Kunckel, Merret et surtout Pierre Levieil.

MM. les savants oubliaient seulement un détail : c'est qu'il ne suffit pas d'avoir de bonnes couleurs, et qu'il faut encore savoir s'en servir.

Même au point de vue du métier, les bonnes recettes ne sont pas tout. Si je ne craignais d'employer une comparaison triviale, je dirais qu'il ne suffit point d'avoir lu les œuvres de Carême pour être un bon cuisinier. Art, science ou métier, tout veut un apprentissage. Il faut, en un mot, *la pratique*.

On doit néanmoins savoir un gré infini aux savants qui ont ouvert la voie à la renaissance de la peinture sur verre.

Par ordre de date, le premier fut, je crois, M. Dihl, industriel fort distingué à qui les arts céramiques ont dû plusieurs progrès notables.

Mais, presque en même temps, un homme placé beaucoup plus haut dans la science, le vénérable directeur de la manufacture de Sèvres, M. Brongniart, avait entrepris une série d'essais qui, poursuivis avec la plus louable persévérance, ont véritablement servi de point de départ et de base à tout ce qui s'est fait depuis. Lui-même en consigna les résultats dans une substantielle brochure publiée, en 1829, sous le titre de *Mémoire sur la peinture sur verre*. Cependant ses premiers essais avaient été bien antérieurs à cette publication. Ils datent tout à fait du commencement de ce siècle. Le plus ancien échantillon qu'on en puisse voir aujourd'hui est un lion peint sur une feuille de verre blanc, conservé au musée céramique de Sèvres. C'est fort mauvais, il faut en convenir; au premier aspect, on dirait un store en papier huilé. Il est vrai qu'on s'imaginait alors que la peinture sur verre devait être traitée comme la peinture sur porcelaine, et que la perfection était d'employer des feuilles de verre assez grandes pour éviter les plombs.

Cette opinion très-erronée paralysa également les efforts tentés, sous la Restauration, par un amateur distingué, M. le comte de Noë qui, ayant vu pendant l'émigration la peinture sur verre encore pratiquée chez les Anglais, crut ne pouvoir mieux faire que de ramener à Paris plusieurs artistes de cette nation, et leur fit exécuter différents travaux pour nos églises. Ces peintures, mal conçues et médiocrement exécutées, sans fermeté, sans caractère, produisaient un si pauvre effet qu'aucune d'elles n'a pu rester en place.

Les Anglais de M. le comte de Noë, plus industriels qu'artistes, entrèrent alors à la grande verrerie de Choisy-le-Roi, qui, sous l'habile

direction de M. Bontemps, devait plus tard obtenir une juste renommée.

C'est à Sèvres qu'il faut retourner pour rencontrer les premières œuvres satisfaisantes produites par les peintres sur verre du XIXe siècle. La plus ancienne qui mérite d'être citée est une figure colossale de saint Jérôme, exécutée, si j'ai bonne mémoire, en 1833 ou 1834 par M. Robert. Là, pour la première fois, la monture en plomb était franchement abordée, sa valeur bien comprise, et le verre teint dans la masse était employé de préférence. Le tableau se recommandait par un large parti pris; les draperies, la figure du lion étaient supérieurement traitées. Seulement le fond d'architecture, trop peint et d'un ton trop chaud, dénotait encore l'inexpérience de l'ornemaniste et donnait de la lourdeur au vitrail. On relégua celui-ci sur un des escaliers de la manufacture. Il méritait pourtant une place plus honorable, et Sèvres aurait dû plus s'enorgueillir d'un point de départ que ses artistes n'ont guère dépassé depuis lors.

Par malheur, le roi Louis-Philippe, qui prenait grand intérêt d'ailleurs à ce superbe établissement, n'était pas homme de goût. De son côté, le savant M. Brongniart n'entendait rien aux arts; mais il avait au moins le bon sens de n'y point prétendre, modestie que sa supériorité sous d'autres rapports lui rendait certainement facile. Ne voulant donc point s'en rapporter à son goût personnel, il crut d'abord que le plus sûr moyen de bien faire était de confier à d'habiles praticiens la reproduction d'œuvres d'art dont le suffrage du public avait déjà consacré la valeur. A cette époque, on en était encore à croire qu'entre un bon tableau et un bon vitrail, la seule différence était celle de la matière première. C'est ainsi, par exemple, que la liste civile, voulant orner de vitres la chapelle d'un de ses châteaux, n'imagina rien de mieux que de faire reproduire sur verre *l'Assomption* de Prudhon. Et bravement Sèvres se mit à découper en panneaux cerclés de plomb cette figure aux contours indécis, pleine de morbidesse, et jusqu'aux nuages grisâtres sur lesquels se balance la vaporeuse madone de Prudhon. Étonnez-vous après cela si le résultat obtenu fut des moins satisfaisants!

A cette époque également, lorsqu'on prenait la peine de faire composer des cartons spéciaux pour les verrières qu'on voulait exécuter, les artistes peintres ou architectes qui en étaient chargés ne semblaient pas même songer aux exigences du genre. La belle église de Saint-Denis, aujourd'hui, grâce à Dieu, entre de meilleures mains, conserve, pour son malheur, certaines verrières dues à l'industrie privée, qui montrent jusqu'où pouvait conduire un pareil système. Ce sont d'immenses vitres représentant la visite de divers monarques contemporains : Charles X entouré

de ses gardes du corps en grande tenue; Louis-Philippe, entre madame Adélaïde portant un chapeau de paille à plumes, un cachemire et son sac à ouvrage à la main, et feu M. Vatout, d'artistique mémoire, en habit de conseiller d'État. Le ciel, d'un beau bleu, est chargé de nuages gris tout cerclés de plomb, qui le font passablement ressembler à un jeu de patience. Jamais on ne vit pareille bouffonnerie sur verre.

C'en était trop cependant, et le moment était venu où une salutaire réaction dans le goût devait s'opérer, où d'aussi graves erreurs ne pourraient plus se produire, du moins dans la décoration des édifices publics. Sous l'heureuse influence de MM. Vitet, Mérimée et Lenormant, le Comité des monuments historiques venait d'être constitué, et, grâce à lui en grande partie, l'art monumental était ramené vers les saines traditions.

Déjà l'on avait commencé à reconnaître que le carton d'un vitrail doit réunir certaines conditions particulières, certaines qualités propres, difficiles à rencontrer dans un tableau d'histoire. Ayant acquis l'un des premiers cette conviction, le directeur de Sèvres, M. Brongniart, s'empressa de faire appel à bon nombre d'artistes en renom, entre autres à M. Deveria, à M. Wattier, à M. Ingres, dont les compositions, reproduites sur verre, ornent aujourd'hui l'église paroissiale de Sèvres, la chapelle du château d'Eu et la chapelle funéraire de Neuilly. Malheureusement, aucun de ces artistes n'avait fait une étude spéciale de la peinture sur verre, ni du style décoratif. Aussi, pour la plupart, le résultat obtenu fut-il encore des plus médiocres, voire même dans les belles figures de M. Ingres, qui, tout en conservant le grand caractère particulier aux œuvres de ce maître, laissent beaucoup à désirer sous le rapport des qualités décoratives.

Enfin, pour comble de malheur, Sèvres revint à l'absurde prétention de faire des tableaux sur glace, sans coupures et sans plombs. Ce fut la dernière commande du roi Louis-Philippe, qui en fit exécuter un certain nombre de fort grands pour les caveaux de l'église de Dreux. La réussite matérielle de pareilles œuvres offrait d'énormes difficultés. Elles furent surmontées très-habilement; cela coûta fort cher; les peintres de Sèvres firent preuve de beaucoup de talent; et, en résumé, ces peintures sur glace ressemblaient plus à des stores, à des aquarelles transparentes qu'à de la peinture sur verre.

Sèvres, depuis cette époque, semble avoir à peu près abandonné la fabrication des vitraux.

Il serait injuste sans doute de méconnaître la part que ce grand établissement a eue à la renaissance de la peinture sur verre, l'importance de ses premiers essais et la valeur de quelques-unes de ses œuvres. Mais

il n'en est pas moins regrettable qu'avec les ressources exceptionnelles dont il disposait, il n'ait produit rien de plus complétement satisfaisant, et se soit même laissé surpasser quelquefois par l'industrie privée. Chose rare pour un établissement public, Sèvres a péché par la recherche exagérée du progrès. Ses directeurs auraient dû comprendre qu'avant de faire mieux, il fallait faire aussi bien que nos pères.

L'industrie privée, plus modeste peut-être parce que ses ressources étaient plus bornées, a cherché ses modèles dans le passé. Il est vrai de dire que ses premières œuvres ont été, pour la plupart, des travaux de pure restauration.

Parmi les plus anciens en date, il faut citer ceux que MM. Thévenot et Thibaud exécutèrent, vers 1834 ou 1835, à la cathédrale de Clermont dont quelques verrières avaient été complétement détruites par la grêle. Associés dans le principe, mais bientôt émules, ces deux verriers ont d'ailleurs le mérite d'avoir, il y a déjà longtemps, publié divers opuscules sur l'art auquel ils s'adonnaient.

Mais, dans cette voie, l'un et l'autre avaient été devancés de beaucoup par un artiste-archéologue, Langlois (de Pont-de-l'Arche), dont le souvenir se rattache étroitement à la résurrection de la peinture sur verre, bien qu'il n'ait point lui-même pratiqué cet art. Son *Essai historique et descriptif*, publié à Rouen d'abord sous forme de brochure, puis avec plus de développement en 1832, est sans contredit le premier ouvrage sur cette matière où la question d'art ait été vraiment posée et convenablement comprise. Sous ce rapport, on peut dire que Langlois a fait école. Ses descriptions sont de véritables modèles. Depuis lui, beaucoup de peintres verriers, parmi lesquels je citerai en première ligne M. Bontemps, puis MM. Lamy de Nozan, Vigné, Meunier, Prosper Lafaye, etc., ont publié divers opuscules qui ont pu jeter un nouveau jour sur la question pratique. L'auteur de cet article, dans une publication plus étendue, et le savant abbé Martin, dans sa grande *Monographie des vitraux de Bourges*, ont été conduits à envisager la question à un point de vue plus général. Toutefois le volume de Langlois (de Pont-de-l'Arche) n'en reste pas moins un ouvrage toujours utile à consulter, et dont la date n'est pas le seul mérite.

Mais revenons aux praticiens.

Deux voies s'ouvraient devant eux : celle de la restauration, du pastiche, et celle de la création nouvelle.

La première était la meilleure école pour arriver à l'autre.

M. Thévenot, dont j'ai déjà parlé, s'y était fait tout d'abord une réputation méritée que sont venus encore accroître d'autres travaux de res-

tauration exécutés plus récemment à Lyon, à Bourges et ailleurs. Mais bientôt de dangereux rivaux avaient surgi à ses côtés.

Entre beaucoup d'auteurs, je nommerai seulement M. Didron, M. Lusson et Henry Gérente, trois noms qui personnifient, chacun à sa manière, la fructueuse association de l'art et de l'archéologie.

M. Didron, c'est l'archéologie mise au service de l'art. Compétent plus que personne en matière de symbolisme et d'iconographie chrétienne, il devait imprimer à toutes les œuvres exécutées sous sa direction un cachet d'orthodoxie qui, joint à de sérieuses qualités d'exécution, explique suffisamment la faveur très-méritée dont elles jouissent auprès d'une grande partie du clergé. Je dis « une grande partie » seulement; car bien des églises pauvres se trouvent malheureusement entraînées à préférer encore l'art au rabais que leur offrent certains vitriers obscurs, ou même certaines communautés dont le zèle artistique est loin de suppléer au talent.

M. Lusson, c'est l'artiste pratique se mettant à la disposition des archéologues. Traducteur habile et intelligent de cartons savamment composés, M. Lusson a produit beaucoup de verrières remarquables. On lui doit en grande partie celles qui décorent la nouvelle église de Bon-Secours, près Rouen. L'abbé Martin l'avait dirigé dans cette œuvre. Une autre fois Lassus lui avait fourni des cartons pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris.

Nous joignons à cet article le dessin inédit de l'un de ces cartons, heureux de rendre ainsi, en quelque sorte, un hommage posthume à l'éminent architecte si prématurément enlevé à ses travaux.

Ce vitrail représente, sous forme allégorique, les douze apôtres comme étant les fruits de la vigne du Seigneur. Chacune des douze figures, reconnaissable à son attribut traditionnel, se rattache à un rameau du divin cep, et, au sommet de la fenêtre, le Christ bénissant apparaît au milieu de l'auréole amandaire. Les fonds sont uniformément rouges; et c'est là, je l'avoue, ce qui me paraît le côté faible de cette composition d'ailleurs irréprochable.

Le troisième des peintres verriers que j'ai nommés, M. Henri Gérente, avait l'heureux privilége de réunir en sa seule personne la science de l'archéologue au talent pratique de l'artiste. Du moins connaissait-il à fond l'époque à laquelle se rapportaient ses travaux. Car il est bien à remarquer que, jusqu'ici, les plus habiles sectateurs du passé se sont à peu près exclusivement renfermés dans la reproduction du style en honneur au XIIIe siècle ou tout au plus au XIVe. C'est qu'en effet ce style, le plus décoratif qui ait jamais existé, est en même temps le plus facile à

reproduire au point de vue de l'art, et par suite le moins coûteux. Ce qu'il demande avant tout, c'est une entente parfaite de l'harmonie des couleurs, de la décoration, et certaines connaissances archéologiques.

Nul ne posséda ces qualités réunies à un plus haut degré que Henri Gérente. Excellent et infatigable dessinateur, il avait réuni en France et en Angleterre une masse incalculable de documents relatifs à l'art du XIIIe siècle, véritable arsenal où il puisait au besoin l'inspiration et le style, sinon le motif même de ses compositions. Aussi ces dernières avaient-elles presque toujours un cachet de vérité archéologique qu'on a rarement égalé. Le médaillon que nous donnons en tête de cet article a été gravé d'après un dessin original inédit de Gérente. Il fait partie d'une grande vitre légendaire composée de treize sujets et consacrée à la Sainte Vierge. Inutile d'ajouter que le sujet du médaillon lui-même est la Nativité.

Gérente eut, en 1845, cette rare bonne fortune de pouvoir faire constater, en quelque sorte officiellement, la valeur de ses œuvres.

Le gouvernement avait ouvert un concours pour la restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle. Gérente y prit part, comme on devait s'y attendre. Fort de ses précédentes études, il s'y présenta avec une grande supériorité, et ce fut à lui que la commission, par l'organe de son savant rapporteur l'abbé Martin, donna la préférence sur tous les autres concurrents. Mais le pauvre Gérente ne devait pas jouir longtemps de ce succès : une cruelle épidémie l'enlevait bientôt après dans toute la force de l'âge.

Son frère, M. A. Gérente, a hérité de son atelier, et, ce qui vaut encore mieux, de ses bonnes traditions.

Le XIIIe siècle n'est pas le seul, du reste, dont les peintres sur verre contemporains aient essayé de reproduire le style. Un artiste déjà connu comme peintre de genre, M. Prosper Lafaye, a pris corps à corps le XVIe siècle. Ce n'est point le grand art religieux que cet artiste cultive de préférence; c'est plutôt la peinture profane, c'est ce qu'en fait de verrerie on pourrait appeler la peinture de chevalet. Nul n'est capable de faire comme M. Lafaye un panneau d'emblèmes ou d'armoiries, avec ces fiers accessoires quelque peu tapageurs dont la Renaissance nous a laissé de si charmants modèles.

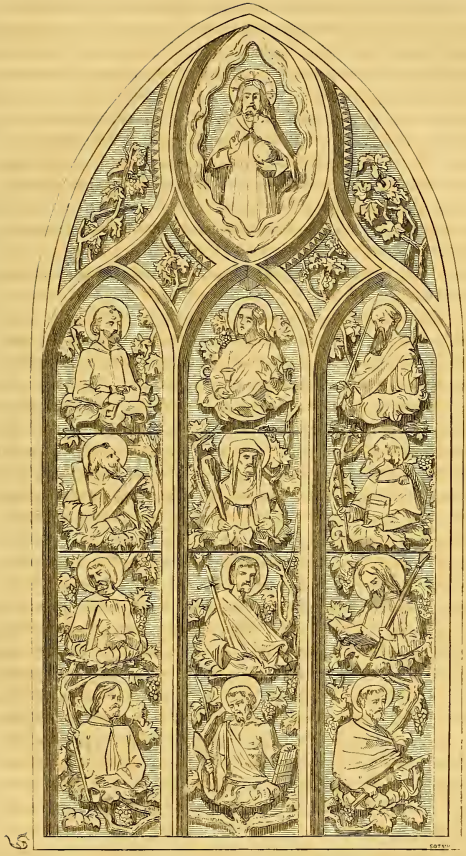
D'autres, au contraire, tout en s'inspirant des leçons du passé, ont eu la très-légitime prétention de faire de l'art sans pastiche, de produire des œuvres originales et de leur crû. C'est dans cette voie que marchait la manufacture de Choisy-le-Roi, dont les fourneaux, habilement dirigés par M. Bontemps, se sont trop tôt éteints.

C'est également cette voie qui seule pouvait convenir à M. Maréchal, de Metz, le plus richement doué de tous les artistes qui se sont voués à la peinture sur verre. Qu'il le voulût ou non, un talent tel que le sien devait donner un caractère original à toutes ses œuvres. Malheureusement elles pèchent en général du côté du style. — Entendons-nous bien : c'est du style de la décoration que je veux parler; car celui des figures est toujours empreint d'une grandeur et d'une fermeté exceptionnelles. — Pourquoi faut-il qu'une ornementation lourde, surabondante et toute pleine d'hérésies archéologiques, vienne trop souvent rompre l'harmonie et troubler le calme de ces belles figures?

Une seule fois M. Maréchal s'est montré plus sobre sous ce rapport, et son œuvre y a singulièrement gagné : c'est dans la vitrerie de la sacristie de Notre-Dame. Chacun a pu voir cette grande et noble composition, où tous les plus illustres évêques et archevêques de Paris se trouvent groupés et comme réunis dans une respectueuse contemplation autour de la dépouille inanimée de leur glorieux successeur, M. Affre. Cette œuvre, l'une des plus importantes de la peinture sur verre au XIXe siècle, nous montre M. Maréchal avec toutes ses qualités.

Je n'en dirai pas autant des fenêtres servant de retables aux autels latéraux de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Là ce sont les défauts du grand artiste qui prédominent; il s'y montre peintre et coloriste jusqu'au point de faire disparaître entièrement le verre sous les empâtements de sa couleur et d'enlever toute transparence au vitrail. Ainsi traitée, la peinture sur verre pourrait presque s'appeler l'art d'empêcher le jour de pénétrer par les fenêtres.

Le verre demande à être peint avec plus de sobriété. C'est commettre une grande erreur que de traiter une matière essentiellement transparente de sa nature comme on traiterait une matière opaque, de peindre une fenêtre comme on peindrait un mur. La peinture, dans un vitrail, n'a, pour ainsi dire, d'autre rôle à remplir que celui de donner le modelé au dessin déjà si nettement accusé par le plomb, et coloré dans la pâte même du verre. Une verrière ne peut s'éclairer, comme un tableau, selon le caprice ou l'inspiration de l'artiste. La lumière vient exclusivement du dehors; il faut qu'elle traverse le vitrail lui-même pour donner aux parties saillantes du dessin le relief dont elles ont besoin. C'est en cela que la peinture sur verre diffère surtout des autres genres de peinture. Pour avoir méconnu cette vérité, les plus habiles ont souvent dépensé beaucoup de talent en pure perte : ceux qui peignent bien sont, par cela même, disposés en général à *trop peindre*, et c'est précisément là l'écueil.



L'artiste qui a le mieux compris les exigences de la peinture sur verre est peut-être M. Steinheil. Imitateur sans pastiche des meilleures époques de l'art, son dessin, toujours pur et d'une extrême distinction, rappelle la naïveté et la grâce toute primitive des maîtres du XVe siècle. Chez lui l'ornementation est sobre, la part des accessoires très-convenablement faite, et la disposition des plombs fort habile. Enfin, pour l'exécution, M. Steinheil a trouvé dans M. Coffetier un collaborateur émérite, qui sait mieux qu'aucun autre comment et dans quelle proportion le verre doit être peint. Comme exemple de ce que peut produire leur utile collaboration, je me contenterai de citer une suite de délicieux vitraux exécutés il y a quelques années pour la chapelle de M. le marquis de Voguë.

Je ne crois pas que personne en France ait encore dépassé MM. Steinheil et Coffetier.

A l'étranger, la peinture sur verre a également repris faveur. L'Angleterre, ainsi que je l'ai déjà dit, n'avait jamais complétement abandonné la culture de cet art. Lorsque, à la fin du XVIIIe siècle, le dernier de nos peintres verriers avait été réduit, faute de travaux, à se transformer en simple vitrier, Oxford décorait de vitraux à sujets plusieurs de ses chapelles. Depuis lors, le goût de la peinture sur verre s'est perpétué en Angleterre, et s'est ravivé même dans notre siècle, sous l'influence des écrits et des publications artistiques de Dibdin, de Pugin, d'Owen C. Carter, de John Weale, etc. Sous le titre d'*Enquiry on the difference of style in ancient glass paintings*, un anonyme (M. Charles Winston) a publié, en 1847, deux volumes de recherches très-utiles et très-pratiques, qui, dans beaucoup de cas, ont pu aussi servir de guide aux artistes de son pays.

Chez nos voisins, tout est affaire de mode. La vogue du moyen âge a remis les vitraux en faveur; mais tandis que, chez nous, le XIIIe siècle servait de pâture à peu près exclusive au pastiche, ce fut le XIVe qui prévalut en Angleterre. Cela s'explique : la première de ces périodes avait été plus florissante et avait laissé de plus beaux modèles chez nous, la seconde chez nos voisins. D'ailleurs, le XIVe siècle admet plus qu'aucun autre, dans sa décoration, des fonds blancs, particulièrement favorables à la lumière appauvrie de l'Angleterre, et son ornementation assez simple, où le blason joue un grand rôle, a le précieux mérite d'ouvrir, sans beaucoup de frais, un large champ aux prétentions aristocratiques.

C'est donc ce style de grisailles rehaussées de quelques ornements en couleur qui a prévalu en Angleterre. Un savant conservateur du

musée britannique, M. Augustus W. Franks, en a publié un grand nombre de modèles qu'il désigne sous le nom de *Quaries*.

Cependant les artistes anglais ne se sont pas contentés de fabriquer des vitraux d'ornements. On peut s'en convaincre en feuilletant les belles planches dont M. W. Warrington a accompagné son histoire des vitraux peints (*History of stained glass*). Les compositions qu'elles reproduisent sont dues, pour la plupart, à l'auteur lui-même, qui est l'un des peintres verriers les plus distingués de l'Angleterre.

En Belgique, la peinture sur verre a eu également ses historiens et ses adeptes. Parmi les premiers il faut noter, dès 1827, le baron de Reiffenberg, puis, plus tard, M. Le Maistre d'Anstaing, et surtout M. Lévi, auteur d'une *Histoire de la Peinture sur verre* tout récemment achevée. Dans cette importante publication, M. Lévi a eu pour collaborateur M. Caperonnier, peintre sur verre d'un mérite reconnu, qui depuis longtemps n'en est plus à faire ses preuves. Je me bornerai à citer de lui la grande fenêtre que, sur la demande de MM. de Mérode, il a exécutée à Sainte-Gudule de Bruxelles, et qui brille là du plus bel éclat, au milieu des chefs-d'œuvre dont Charles-Quint et tous les rois de son temps se sont plu à orner les fenêtres de cette église.

L'Allemagne, de son côté, ne pouvait rester étrangère au mouvement de renaissance de la peinture sur verre. Théoriciens et praticiens n'ont pas tardé à se mettre à l'œuvre. En 1839, M. Gessert, de Stuttgardt, publiait son histoire de cet art (*Geschichte der Glasmalerei*), ouvrage plein d'érudition et de recherches utiles, mais qui renferme malheureusement bon nombre de renseignements inexacts. Bientôt après, le même auteur et M. Fromberg décrivaient les procédés techniques de la peinture sur verre. Mais déjà, dans leur pays, d'éminents artistes avaient mis ces procédés en pratique. La cathédrale de Cologne complétait peu à peu sa splendide vitrerie; et, sous l'impulsion d'un roi grand protecteur des arts, la manufacture de Munich, fort bien dirigée par M. Henri Hess, produisait des œuvres du plus incontestable mérite. Entre celles-ci, on ne saurait oublier la vitrerie peinte de l'église du faubourg d'Au, à Munich. Les belles verrières dont elle se compose, et dont les cartons sont dus à MM. Schraudolf, Fisher, Ruben et Ainmiler, ont été reproduites avec beaucoup de luxe et de talent par M. Eggert. Dans leur composition se retrouvent ce grand art et cette sévérité sereine qui semblent être le cachet de la peinture religieuse en Allemagne. Le style de leur décoration rappelle celui de la fin du XVe siècle, caractérisé surtout par ces branchages entrelacés dont Albert Dürer fit un si fréquent et si heureux usage.

On a voulu reprendre aussi en Allemagne le genre de tableaux sur verre connus sous le nom de *vitraux suisses*. Un pauvre diable de peintre de Fribourg en Brisgau, nommé Helmeling, en avait fait sa spécialité avant même que son art ne fût redevenu à la mode. C'étaient de petites miniatures sur verre traitées avec beaucoup de finesse, mais dépourvues de style. Bien que leur auteur les vendît assez cher, il ne fit pas fortune, et mourut sans laisser d'élèves, il y a une vingtaine d'années.

Quelques verriers de Berne, de Fribourg (canton) et de Zurich ont aussi essayé de faire revivre le vitrail suisse, — avec plus de zèle que de succès, j'ai regret de le dire.

Enfin l'Italie elle-même a pris part à ce mouvement. Ses premiers essais n'avaient pas été fort heureux; mais aujourd'hui Milan possède, dans la personne de M. Bertini, un artiste très-distingué qui a su plier son talent à toutes les exigences de la peinture sur verre, et produire quelques œuvres dont on ne saurait méconnaître la valeur.

En somme, partout où l'art religieux a repris faveur depuis un demi-siècle, une large part a été faite à la peinture sur verre, et de notables progrès, dus à l'étude autant qu'à la pratique, ont été accomplis dans ces dernières années.

On avait d'abord placé la perfection là où elle ne saurait être; mais l'erreur s'est peu à peu dissipée. Des glaces peintes on est revenu à l'emploi du verre teint dans la masse; de l'emploi d'un verre mince et de première qualité à celui des verres épais et grossièrement fabriqués. Les plombs, d'abord méprisés et proscrits, ont été reconnus comme un élément indispensable du vitrail. L'ornementation a été mieux comprise, et l'on a senti enfin qu'il ne fallait pas trop peindre le verre.

Sans doute on fait encore beaucoup plus de mauvais vitraux que de bons; mais du moins on est aujourd'hui dans la bonne voie, dans celle où marchaient les artistes du moyen âge. L'étude de leurs œuvres est certainement l'enseignement le plus utile qu'on puisse recommander aux peintres verriers de notre époque. Ceux qui s'adonnent particulièrement à la restauration des anciennes verrières ne sauraient trouver ailleurs les éléments de leur délicate besogne; et ceux qui aspirent à créer ne sauraient, eux non plus, puiser à une meilleure source les principes d'un art auquel il ne leur restera plus ensuite qu'à donner, s'ils en sont capables, leur cachet personnel.

Mais, il ne faut pas l'oublier, la peinture sur verre a besoin d'autres encouragements que de ceux des particuliers. Elle rentre essentiellement dans l'art monumental, qui ne peut vivre, se développer et prospérer qu'avec l'appui du gouvernement ou des villes. Pour se manifester dans

toute sa splendeur, il lui faut un vaste champ que les édifices publics, les cathédrales, les grandes églises, peuvent seules lui offrir. Or les données dans lesquelles ont à s'accomplir ces importants travaux de décoration dépendent complétement de l'administration supérieure. Celle-ci ne manque pas aujourd'hui de moyens de s'éclairer. C'est donc à elle plus qu'à personne qu'il appartient d'imprimer une intelligente direction aux travaux de nos peintres verriers.

Le système suivi jusqu'ici laisse beaucoup à désirer. Mue sans doute par le très-louable désir d'encourager un peu tout le monde ou par la crainte d'être accusée de favoritisme, l'administration a pour habitude de fractionner à l'infini ses commandes. Rien ne saurait être plus préjudiciable à l'art qu'elle veut encourager. Il faut qu'elle sache prendre plus sur elle, et que la crainte de donner trop à un seul ne l'arrête pas, quand celui-là présente des garanties suffisantes de talent.

C'est, j'en conviens, une occasion rare et qui peut faire des jaloux, que celle d'exécuter la vitrerie entière d'une grande basilique.

Le cas s'est présenté dernièrement pour celle de Sainte-Clotilde, à Paris. C'était une église neuve, à plusieurs rangs de fenêtres, et qu'on voulait garnir intérieurement de vitraux peints. Comment a-t-on procédé? L'administration a fait des lots, ni plus ni moins que pour un terrain à vendre; et puis, au petit bonheur! tous les peintres verriers un peu recommandables ont été appelés à prendre chacun leur part de cette tombola artistique et administrative. La plupart d'entre eux se sont assez convenablement acquittés de leur tâche; mais une fois mis en place, tous ces vitraux de style, de ton, d'harmonie si divers, ont produit la plus choquante bigarrure qu'on pût imaginer. Les figures de M. Lafaye, déjà trop vivantes et trop poussées de ton, semblent sortir de leur cadre pour assommer les personnages pâles et austères de M. Galimard; les vitraux du chevet, beaucoup plus finement exécutés que les autres, prennent l'air de stores par le contraste avec ceux de la nef, et ainsi de suite.

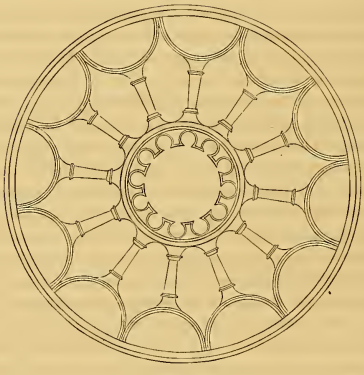
De pareilles erreurs seront inévitables tant qu'on ne voudra pas comprendre que la décoration d'un grand édifice est une œuvre d'ensemble qui doit procéder d'une seule et même pensée, et dont toutes les parties, savamment combinées en vue du tout, doivent concourir à l'harmonie générale.

Il y a assez de monuments en France pour donner au petit nombre des peintres verriers qui le méritent des encouragements proportionnés à leur talent. Si l'on veut juger pertinemment ce dont ils sont capables, qu'à chacun d'eux on confie un tout complet, un travail d'ensemble où il

puisse développer ses qualités propres, sans craindre de choquants contrastes auxquels elles ne sauraient résister!

Au point où est arrivée la peinture sur verre, il ne faut plus aujourd'hui qu'une intelligente direction et quelques encouragements sagement répartis, pour lui faire produire des œuvres complétement satisfaisantes sous le rapport de l'art.

FERDINAND DE LASTEYRIE.



OBSERVATIONS

SUR LE

RECUEIL D'ESTAMPES DU XVE SIÈCLE

IMPROPREMENT APPELÉ *GIUOCO DI TAROCCHI*

Le recueil de cinquante planches connu des amateurs sous le nom de *Giuoco di Tarocchi di Mantegna*, a vivement préoccupé les iconophiles; sa beauté, son ancienneté, sa rareté et son usage présumé en font un des monuments iconographiques les plus curieux. Jusqu'à présent les dissertations nombreuses auxquelles a donné lieu ce livre ont abouti à le désigner comme un jeu de tarots, qui aurait été gravé par Maso Finiguerra ou par Mantegna. C'est l'opinion que nous voulons examiner.

Le jeu de tarots des Italiens se composait de 78 cartes séparées en deux parties : la première, ayant 22 cartons, comprenait les atouts, distingués entre eux par la représentation de figures et de sujets différents portant des numéros d'ordre; la deuxième, formée de cinquante-six cartons, se subdivisait en quatre séries ayant chacune dix cartes numérales à points, un roi, une dame, un cavalier et un valet; ces séries avaient pour signes distinctifs : des coupes, des deniers, des bâtons et des épées. Or, d'après ce simple énoncé, on voit qu'il est difficile, sinon impossible, d'assimiler le recueil en question à l'un de ces jeux. Outre que les estampes du livre ne portent point de signes caractéristiques de série, et que leur nombre de cinquante ne coïncide avec aucune des combinaisons auxquelles peuvent donner lieu les figures des jeux de tarots, personne n'a encore signalé de cartes numérales à points pouvant s'y rattacher. A ces motifs divers nous pouvons encore ajouter des preuves matérielles et peut-être plus décisives. Les deux exemplaires avec marges, dont l'un est entre les mains de M. Gatteaux, et l'autre entre nos mains, présentent des gravures, non pas tirées sur des feuilles séparées, mais réunies en cahiers; et jusqu'à présent aucune de ces estampes n'a été trouvée imprimée sur un carton ou sur un papier assez fort pour résister

au maniement des joueurs. Singer, dans son grand ouvrage sur les *Cartes à jouer*, avait bien compris la difficulté d'assimiler ces gravures à celles du jeu de tarots qui sont, d'ailleurs, différentes pour les sujets représentés. Il exprima son doute, mais sans approfondir la question et sans oser rompre avec la croyance générale. L'interprétation que Zani a donnée des lettres distinguant les cinq séries de l'ouvrage, pour en faire un jeu de cartes, n'est vraiment pas assez sérieuse, à notre avis, pour contre-balancer les raisons que nous venons de donner. « J'ai « trouvé, dit-il, les lettres ainsi interprétées : A. *Tutto*, B. *Bastone*, « C. *Coppe*, D. *Danari*, E. *Spade*. Quel poids peut avoir cette explica- « tion? c'est ce que nous examinerons dans un article sur les jeux de « cartes, deuxième partie, classe V (cet article n'a jamais été imprimé). Je « dois dire aussi que dans les copies que nous avons de ce jeu, la pre- « mière série porte, au lieu de la lettre E, un S, qui s'explique très-bien « par Spada. L'E du jeu original ne doit-il donc pas se lire *Épée* en « français? Plus tard je déduirai mes autres raisons. » La difficulté qu'éprouve Zani à donner un sens aux lettres, sens qu'il est obligé de demander à plusieurs langues, le nombre des gravures en désaccord avec celui des cartes du jeu de tarots, et qu'il n'ose point discuter, prouvent assez la faiblesse de cette argumentation pour que nous n'insistions pas davantage sur ce point.

Mais si nous ne croyons point que le recueil en question soit réellement un jeu de tarots, il ne perd rien de sa valeur historique, bien au contraire, car nous y voyons l'expression du système encyclopédique de Dante, une spéculation astrologique tendant à assimiler les phases des révolutions célestes à celles de la vie terrestre, un livre d'emblèmes dans lequel la pointe du graveur a remplacé la plume du philosophe pour raconter en cinq chants les récompenses qui attendent l'homme laborieux, intelligent et juste.

D'abord misérable, privé de vêtements qui le garantissent du froid, poursuivi par les chiens qui déchirent ses chairs, l'homme est représenté devenant, par son travail, artisan, puis marchand, gentilhomme, chevalier, doge, roi, empereur, et pape. Cependant, peu satisfait des dignités auxquelles il est parvenu, de la puissance qu'il a acquise sur ses semblables, il rêve un autre bonheur : il comprend qu'il n'est point né pour une vie grossière ou pour les plaisirs que donnent les honneurs, mais pour connaître et pour aimer. Encore attaché aux biens de cette terre, il demande aux muses païennes, conduites par Apollon, de charmer ses sens et son esprit. Bientôt il a épuisé les jouissances que ces déesses peuvent lui procurer, et il s'adresse aux arts chrétiens et plus sérieux,

espérant y trouver la souveraine béatitude de l'intelligence. Il étudie tour à tour la grammaire, la logique, la rhétorique, la géométrie, l'arithmétique, la musique, la poésie, la philosophie, l'astrologie et la théologie. Initié aux doctrines païennes et chrétiennes, l'homme peut dès lors aborder ces sciences qui planent au-dessus de toutes les autres et écrire l'histoire humaine, soit en un style *iliaque*, soit en un style anecdotique, et même, s'il l'ose, l'histoire de l'univers. Mais si l'humanité est dévorée du besoin de connaître, elle porte aussi en elle le besoin d'aimer, et ce germe d'amour qui, sous l'influence d'une culture intellectuelle, se tournait vers le vrai, se dirigera vers ce qui est bon, sous l'influence d'une culture morale. L'homme recherche donc ces vertus cardinales, la prudence, la tempérance, la force et la justice, qui existèrent de tous les temps et qui précédèrent les vertus révélées, la Foi, l'Espérance et la Charité, purs rayons émanés de Dieu. Enfin, arrivé au cinquième et dernier chant, l'artiste a voulu traduire avec le burin les neuf cieux superposés de Dante qui environnent la terre et dans lesquels les âmes des justes trouveront des récompenses proportionnées à l'inégalité de leurs mérites. La dernière feuille ne laisse aucun doute à cet égard; elle nous représente l'univers en son entier; la terre incandescente occupe le centre, et cache dans ses entrailles ces abîmes dans lesquels les méchants trouveront leur punition. Autour s'étend le ciel terrestre qui avoisine le purgatoire où une flamme douce purifie les âmes et les rend capables de pénétrer dans les sphères célestes des sept planètes : de la Lune, de Mercure, de Vénus, du Soleil, de Mars, de Jupiter et de Saturne. Au-dessus de ces zones planétaires brille la région des étoiles fixes, limitée par celle du *premier mobile*, qui entraîne dans son mouvement toutes les autres sphères. Au delà de ces cieux s'étend l'empyrée, séjour de la divine Trinité, qui les enserre tous et pénètre de sa lumière l'immensité des mondes. Ce chant a donné sa forme aux précédents. Dante ne refusait pas toute créance aux spéculations de l'astrologie, il pensait qu'il y avait de nombreuses correspondances entre les phases des révolutions célestes et celles de la vie terrestre. Comme, dans le système de la *Divine Comédie*, neuf cieux enveloppent la terre, versent la lumière sur les choses sensibles et exercent des influences diverses sur les êtres, sur leurs caractères et leurs passions..., ainsi, suivant le poëte, neuf sciences circonscrivent l'esprit humain et l'éclairent. Aux sept planètes répondent encore, selon ce génie, les sept arts libéraux; à la huitième sphère des étoiles fixes ressemble la philosophie qui répand sur tout sa clarté; au premier mobile correspond l'astrologie qui nous montre confondues ensemble la physique et la métaphysique, causes de tout mouvement; et enfin, comme

par delà les sphères se trouve l'empyrée, de même au-dessus de toutes les sciences est la théologie. Cette concordance entre les révolutions du ciel et celles de la terre ou de l'intelligence se retrouvait, croyait-on également alors, avec celles du monde moral.

Le prétendu *Giuoco,* recueil à la fois philosophique, astrologique et moral, paraît avoir eu, dès son apparition, un grand succès; des graveurs s'empressèrent de le copier [1], et les cartiers, par quelques emprunts qu'ils firent à ses figures, devinrent la cause de l'erreur commise par les iconophiles qui, depuis, ont voulu en faire un jeu de tarots.

Par qui furent gravées les planches de ce volume, l'un des monuments les plus parfaits que nous ayons de l'art du xve siècle? Quelques iconophiles hasardèrent les noms de Maso Finiguerra et de Mantegna; Zani, sans oser désigner spécialement un artiste, attribua cet ouvrage à un graveur vénitien ou padouan; Bartsch jugea prudent de ne point aborder cette question; Ottley prononça le nom de Baccio Baldini, croyant reconnaître une grande analogie de travail entre les estampes de ce livre et les Sibylles communément attribuées à ce maître. La grâce parfaite de ces figures parfois un peu maniérées, mais toujours pleines de charme; le caractère accentué des visages, aimables et sérieux pour les femmes, sévères pour les hommes; la recherche du contour profilé souvent comme ceux des personnages des vases grecs, la finesse du dessin dans les extrémités, dénotent, sans qu'il nous soit permis d'hésiter, un artiste florentin. La taille froide et monotone, nette et régulière, révèle un graveur de profession plutôt qu'un peintre. Un seul artiste a dû entamer le métal de ces planches toutes exécutées d'une manière égale, mais le dessin de quelques-unes se montre si supérieur à celui des autres qu'il est impossible que deux maîtres n'aient point travaillé ensemble aux compositions de ce livre. Le dessinateur qui a tracé sur le papier le Misero, le Fameio [2], le Zintilomo, l'Imperator, le Papa, Talia, Clio, la Rhetorica, la Geometria, l'Arithmeticha, la Musicha, la Poesia, l'Astrologia, la Theologia, la Prudencia, la Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Jupiter, Saturno, Octava Spera, et le Primo Mobile [3], ne peut pas être celui qui a

1. Bartsch, prenant l'incorrection du dessin pour un signe d'antériorité, décrivit, comme étant l'édition la plus ancienne, celle qui, suivant Zani, Ottley et nous, n'est qu'une copie. Il ne manquait pas alors (vers 1475) de graveurs capables de produire des chefs-d'œuvre, et en ces temps, comme de nos jours, les bons artistes ne copiaient point les mauvais; mais lorsqu'un talent original et primesautier avait accompli soudainement un grand progrès dans l'art, il trouvait des imitateurs, souvent maladroits.

2. Il est gravé à la fin du présent article.

3. Cette charmante figure est celle que M. Haussoullier a gravée pour notre article avec beaucoup de finesse, au tiers de la grandeur de l'original.

dessiné les autres figures, aux membres souvent mal attachés, aux mains et aux pieds estropiés, figures qui sont d'ailleurs toujours pleines de style, et qui rappellent une grande époque et une puissante école.

Vasari nous apprend que Baccio Baldini, se sentant peu habile à dessiner, se contenta souvent de graver sur les dessins de Sandro Boticelli, qui, lui-même, fit quelques estampes. Par le même écrivain nous savons aussi que ce peintre, fougueux partisan de Savonarole, fut accusé d'hérésie. Pourquoi donc ne nous serait-il pas permis de conjecturer que le *Giuoco* est une création symbolique de cet esprit aventureux, création interprétée par Baldini, gravant tantôt d'après lui-même, et tantôt sur les dessins de son maître? Peut-être aussi ces estampes des Sibylles, faites avec un sentiment des valeurs de tons qui fait pressentir un peintre, sont-elles l'œuvre de Boticelli et non de Baldini? Questions difficiles à résoudre, et que nous soulevons seulement aujourd'hui, en en réservant la solution pour le temps où le travail, l'expérience et un nouvel examen nous auront rendu une pareille tâche plus abordable.

ÉMILE GALICHON.

LES STATUES DU PARTHÉNON

FRONTON ORIENTAL

On connaît l'histoire des marbres précieux dont l'acquisition par le gouvernement de la Grande-Bretagne a été le point de départ de la révolution qui est en train de s'opérer dans notre manière d'envisager l'art grec. Les statues du Parthénon ont été souvent décrites et gravées. Je n'ai pas la prétention d'ajouter, par cette étude consciencieuse, à l'admiration qu'elles inspirent universellement; mais peut-être aiderai-je quelques-uns de ceux qui les ont admirées à se faire une idée de l'ensemble de la décoration dont elles nous offrent les parties mutilées, à recomposer dans leur imagination cette création merveilleuse du génie athénien à laquelle la critique moderne n'a pas craint de rattacher le nom de Phidias, et qui nous offre une série de chefs-d'œuvre conçus et exécutés par les plus grands maîtres, à la plus belle époque de la sculpture antique.

Personne n'ignore plus aujourd'hui que les Grecs étaient dans l'usage d'orner de statues les frontons de leurs temples. Cette place dut être la première qui reçut des sculptures lorsqu'on commença d'en mettre à l'extérieur des édifices. « Le tympan, dit un critique, ce mur uni qui ca-« chait l'intérieur de la toiture, n'était pas susceptible d'ornements ar-« chitectoniques; mais, en revanche, il offrait au sculpteur, au-dessus de « la corniche, une base étendue, profonde de plusieurs pieds, suivant la « grandeur de l'édifice, et un espace triangulaire bien encadré par la « corniche du fronton : cette circonscription dans une place éminente « invitait, pour ainsi dire, à y déployer toutes les ressources de la sculp-« ture[1]. »

Le nombre des statues qui ornaient les frontons était calculé sur celui

1. Guill. Schlegel, *Œuvres françaises*, t. II, p. 9.

des colonnes de la façade, d'après des principes que M. Cockerell a mis en lumière dans sa *Description des marbres anciens du Musée Britannique*[1]. Au Parthénon, qui était un temple octostyle, il était de vingt à vingt-cinq figures par chaque fronton[2]. On avait eu soin d'établir une symétrie entre les groupes de statues et les dispositions de l'architecture, comme il était nécessaire dans un édifice qui devait tirer tout son effet de l'harmonie. Ce point réglé, la plus grande variété avait été apportée dans la distribution et l'exécution des figures, de façon à faire naître, non une régularité froide, mais une harmonie vivante. Rien n'avait été négligé pour produire le plus bel effet à l'œil du spectateur. On verra, au sujet des figures du fronton oriental, comment leur attitude avait été calculée en vue de la distance et du point d'où elles devaient être regardées. Sans aucun doute l'artiste avait aussi tenu compte des jeux de la lumière, afin que chaque heure du jour amenât autant que possible pour les statues une distribution favorable des lumières et des ombres. Ces considérations étaient dans le génie de l'art grec, qui, sans cesse préoccupé de l'harmonie, ne laissait rien au hasard de ce qui pouvait contribuer à la faire naître. Afin de donner plus d'importance aux principales figures de chaque composition, le sculpteur avait mis à profit la forme triangulaire du cadre pour grandir au-dessus des autres les figures qui occupaient le centre du tympan. Les figures latérales allaient en diminuant de proportion en même temps que d'importance à mesure qu'elles s'éloignaient du centre et se rapprochaient des angles. L'attention était ainsi appelée sur les principaux acteurs de la scène représentée, sans que cette licence habile eût rien de choquant pour l'œil. Le mélange des figures nues avec les figures drapées, les différences d'âge et de sexe, l'association des animaux à l'homme, étaient autant d'éléments de variété qui ne laissaient point de place à la froideur ni à la monotonie.

Un dernier élément de variété, un moyen d'effet dont l'expérience ne nous a pas appris à comprendre le charme, était emprunté à la couleur. Les rênes des chevaux, les casques et les diverses pièces d'armures, la lance de Minerve, le trident de Neptune, une foule d'accessoires étaient en métal. Les yeux de quelques statues étaient animés par l'éclat de pierres précieuses enchâssées dans les orbites. Afin de faire mieux ressortir la beauté des formes des statues et la richesse de leurs ornements,

1. *Description of the anciens marbles in the British Museum*, part. VI, p. 24-26; London, 1830.

2. Il était de onze à quinze dans le temple hexastyle d'Olympie et dans le temple également hexastyle d'où ont été tirés les marbres d'Égine.

une teinte rouge avait été donnée au fond des tympans[1]. Les parties blanches et les parties colorées se détachaient avec une égale douceur sur ce fond si propre à les faire valoir. Il est probable que la peinture n'avait été appliquée qu'aux vêtements et qu'on avait laissé aux parties nues la teinte naturelle du marbre, suivant un système analogue à celui qui était pratiqué dans la statuaire chryséléphantine. Il n'est pas douteux, à mon sens, que le mélange habile de teintes modérées, rehaussées à certaints points de nuances plus vives, n'ait dû contribuer à l'effet produit par ces sculptures. La peinture, en prêtant ainsi à la sculpture quelques-unes des ressources dont elle dispose, avait ajouté la richesse à la beauté et revêtu d'une apparence de vie les contours les plus purs. On peut être certain que le génie grec, dans cette imitation de la vie, s'était arrêté au point où le goût se fût trouvé offensé par une recherche puérile. Qui sait d'ailleurs si, à la hauteur où ces statues étaient placées, quelques couleurs n'étaient pas nécessaires pour en faire distinguer d'en bas les détails et empêcher leur beauté de se perdre en s'effaçant dans une pâleur générale? Ici, comme en d'autres occasions, le génie de l'art grec avait peut-être tiré d'une convenance impérieuse une ressource imprévue. Quoi qu'il en soit, les reflets doux du bronze doré, mêlés aux tons chauds du marbre coloré par le soleil de l'Attique et aux teintes choisies, sobrement distribués par une délicate main d'artiste, devaient produire un effet d'ensemble à la fois brillant et grave. C'était comme un épanouissement végétal au sommet de l'édifice, au milieu duquel, couronnant les colonnes, les chapiteaux et les corniches, apparaissait la souveraine beauté de la forme humaine.

On sait aujourd'hui que l'entrée du Parthénon était tournée, non vers l'occident où se trouve l'entrée de l'Acropole, comme l'avaient cru Spon et Wheler, mais vers l'orient, suivant la coutume observée dans l'antiquité. Le fronton antérieur, c'est-à-dire le fronton oriental, représentait, c'est Pausanias qui nous l'apprend, la naissance de Minerve[2]. Un petit nombre des statues qui ornaient ce fronton est parvenu jusqu'à nous. Toute la partie centrale de la composition a disparu, et, comme cette disparition est antérieure aux explorations des voyageurs dans l'Acropole, il en résulte qu'aucun dessin ne remplit le vide qu'elle a laissé. Nous sommes donc réduits aux conjectures pour nous faire une idée de l'ensemble de la scène en lui restituant ses acteurs principaux. Douze statues

1. Le fond des tympans est en rouge dans la restauration de M. Paccard. M. Beulé croit cependant que la couleur en était bleue.

2. Pausanias, I. 24.

ou fragments dans le Musée Britannique[1], quelques menus débris à Athènes, une ligne d'indication dans Pausanias, voilà tout ce qui reste d'une œuvre dont la conception appartient sans aucun doute à Phidias, et dans l'exécution de laquelle on a cru deviner sa main. Le reste a péri, et la critique est réduite à édifier des hypothèses sur des débris énigmatiques.

On accuse les chrétiens de la destruction des marbres qui manquent. Cette accusation est d'autant plus vraisemblable qu'une fenêtre, pratiquée dans le fronton à l'endroit même d'où les statues ont été précipitées, doit avoir été faite à l'époque où le Parthénon fut changé en église. Les maçons chargés d'opérer ce changement, ayant jugé utile de placer le chevet de leur église à l'ancien pronaos, firent cette ouverture qu'ils remplirent ensuite de pierres transparentes destinées à laisser passer dans le sanctuaire une lumière douce et colorée[2]. Le nombre des statues dont il ne reste pas même un débris devait être de huit à dix. Les marbres qu'on voit à Londres ont été jetés bas par l'explosion de 1687; lord Elgin n'a eu qu'à les ramasser sur le sol où ils gisaient. Quelques fragments sont demeurés à leur ancienne place.

Les marbres qui nous restent ne fournissent aucune indication sur la manière dont le sculpteur avait conçu la représentation de son sujet. On voit seulement par les figures du Jour et de la Nuit (ou plutôt du Soleil et de la Lune), placées aux deux angles du fronton, que le monde entier avait été représenté symboliquement dans l'ensemble de la composition. Quelques-uns des spectateurs de la scène à laquelle Phidias avait donné la terre et le ciel pour témoins ont été conservés; mais les acteurs principaux n'existent plus, pas même en débris. On a cherché à se faire une idée de la création de Phidias d'après les monuments antiques encore subsistants où la naissance de Minerve est représentée[3], mais la conception de ces ouvrages, bien qu'elle émane du génie antique, ne convient ni à l'époque des statues du Parthénon, ni à la place qu'elles ont occupées,

1. Nos 91 à 98.

2. Voyez dans Pline ce qu'il dit de cette espèce de marbre transparent, *Nat. hist.*, XXXVI, 46.

3. Quatremère a pris pour base de sa restitution le célèbre miroir étrusque du musée de Bologne, où Jupiter apparaît soutenu par Vénus tandis que Diane-Lucine aide à sortir de la tête du dieu la petite Minerve. M. Lenormant a cherché sur les vases peints le souvenir ou même la reproduction de la composition de Phidias. (*Élite des monuments céramographiques*, t. I, p. 112.) M. Cockerell, à qui l'on doit, comme à Quatremère, une restitution dessinée, s'est inspiré d'une description de Philostrate. (Voyez l'ouvrage de Cockerell et le tableau 28 du livre II dans Philostrate l'ancien, etc.)

ni même quelquefois au travail de la sculpture. Une idée, plus simple et plus heureuse à la fois, est celle qui a fait chercher dans un hymne d'Homère les traits caractéristiques du tableau grandiose que Phidias s'était chargé de réaliser. On n'a pas oublié que Phidias, comme par une parenté de génie, empruntait volontiers ses sujets à Homère. Comment, voulant représenter en sculpture la naissance de Minerve, aurait-il oublié de quelle façon ce grand événement avait été raconté en vers sublimes par le poëte? C'est dans l'hymne XXVIII[1] :

« Je commencerai par chanter Pallas-Minerve, déesse auguste, fertile « en sages conseils, portant un cœur inflexible, vierge vénérable, gar- « dienne des villes, divinité forte, que le prudent Jupiter, de sa tête véné- « rable, enfanta toute revêtue d'armes belliqueuses, étincelantes d'or; « à cette vue tous les immortels sont saisis d'admiration. Oui, Minerve, « devant le Dieu de l'égide, s'élança de la tête divine en agitant sa lance « aiguë; le vaste Olympe fut ébranlé par la puissance de Minerve, et la « terre poussa de grands cris; la mer, troublée, souleva ses vagues pro- « fondes, et l'onde amère resta suspendue; le fils brillant d'Hypérion « arrêta pendant longtemps ses coursiers rapides, et jusqu'à ce que Pallas « eût dépouillé ses épaules de ses armes divines, le prudent Jupiter s'en « réjouit[2]. »

Une analogie nous frappe tout d'abord entre l'œuvre du poëte et celle de l'artiste, c'est qu'elles embrassent toutes deux le monde entier. Un trait d'une ressemblance plus précise consiste dans le fils d'Hypérion, que le poëte et le sculpteur ont représenté arrêtant ses coursiers, comme ravi d'admiration. Nous aurons à rechercher tout à l'heure si l'on peut également retrouver la pensée d'Homère dans les autres figures du fronton qu'il nous est permis de connaître. Pour ce qui est du moment que Phidias a dû vouloir saisir dans le récit homérique, ce n'est assurément pas celui où Minerve s'élance de la tête paternelle[3]; mais c'est bien plutôt celui où, s'avançant dans l'assemblée des dieux, elle se dépouille de son armure, et excite, par cet acte, la satisfaction de Jupiter. On sent

1. M. Beulé, en face du fronton oriental, s'est rappelé à propos l'hymne d'Homère, mais il me semble qu'il n'a pas tiré de cet aperçu tout le parti qu'on en peut tirer pour l'explication de l'œuvre de Phidias. (Voyez *Acropole d'Athènes*, t. II, p. 65, 66.)

2. Traduction des *Poésies homériques*, par Dugas-Montbel, 3e édition, t. II, p. 394. Paris, Didot.

3. M. Cockerell a sagement rejeté toute représentation de l'acte même de la naissance, comme contraire à la dignité du sujet et au génie antique. Quant à l'idée de Bronstedt, qui fait planer Minerve au-dessus de la tête de Jupiter, on peut voir sur ce sujet de judicieuses réflexions de M. Beulé, *Acropole d'Athènes*, t. II, p. 63.

que cette dernière idée est aussi plastique que l'autre l'est peu. Une jeune déesse qui, en apparaissant tout armée, a répandu partout l'épouvante, se plaît à rassurer le monde en détachant elle-même son armure. Néanmoins la crainte qu'elle a d'abord inspirée n'est pas calmée encore, et des sentiments divers éclatent sur le visage et dans l'attitude des témoins de cet événement merveilleux. Telle est la pensée conçue par Homère avec une profondeur admirable, dont Phidias dut s'inspirer. A l'instant où se manifeste la pensée divine dans tout l'éclat de sa puissance, le monde entier doit s'ébranler de terreur; mais dès qu'elle a dévoilé sa beauté, fait connaître sa bienveillance, l'effroi fait place à l'admiration. Tous cependant ne sont pas rassurés. La naissance de Minerve annonçait aux divinités titaniques la fin de leur règne et le commencement d'une ère nouvelle. On verra bientôt comment Phidias a, sur ce point important, complété la pensée homérique.

J'ai dit que le nombre des statues dont tout vestige a disparu devait être de huit à dix. La plus importante, celle de Jupiter, était sans doute placée au milieu du fronton. Il faut se représenter le maître des dieux assis sur son trône, le sceptre en main, dans l'attitude de la majesté souveraine. A côté de lui, un peu en avant, se tient la nouvelle déesse. Je suppose qu'elle occupait la gauche de Jupiter, dans ce côté du fronton où se trouvait aussi placée la statue de la Victoire. On sait que la Victoire était la compagne inséparable de Minerve. Autour de ces deux figures principales se groupaient d'autres divinités dont on voudrait du moins connaître les noms, en l'absence de tout débris qui les rappelle. Je ne pense pas que Vulcain doive être du nombre. Son nom n'est pas prononcé dans l'hymne homérique, et son ministère n'était sans doute pas indispensable à la délivrance de Jupiter[1]. C'est également, à mon avis, une façon peu poétique de comprendre le sujet traité par Phidias que de faire assister Jupiter, comme une femme en mal d'enfant, par les divinités qui présidaient aux accouchements[2]. Il y a une manière plus heureuse de remplir les vides du fronton oriental; c'est de demander à Homère la désignation des divinités qui devaient recevoir Minerve à son entrée dans la vie.

Dans l'hymne à Minerve, le poëte ne nomme comme présents à l'événement que la Terre, la Mer et le Soleil. Mais, outre ces spectateurs plus ou moins éloignés, il y avait des témoins plus rapprochés qu'Homère ne

1. Vulcain figure dans la restitution de Quatremère et dans celle de M. Cockerell.

2. C'est le système de Bronstedt, *Voyages et recherches dans la Grèce*, Paris, 1830, dans l'Introduction.

nomme pas, auxquels il fait cependant allusion en disant qu'à la vue de Minerve *tous les immortels furent saisis d'admiration*. Or, dans l'hymne à Apollon, il est question, à propos des couches de Latone, de plusieurs divinités, parmi les plus antiques et les plus saintes, qui s'y trouvaient présentes. « Toutes les déesses les plus illustres sont rassemblées autour « de Latone : Dioné, Rhée, Thémis qui poursuit le coupable, et la gémis- « sante Amphitrite, et toutes les autres déesses, à l'exception de Junon « au bras blanc ; elle était restée dans le palais du formidable Jupiter[1]. » On remarquera que cette énumération ne comprend que des divinités féminines, ce qui n'a rien sans doute que de très-naturel dans la circonstance. Toutefois, parmi les figures qui nous restent du fronton oriental, on ne trouve que deux figures mâles, toutes deux placées loin du centre de l'action, d'où l'on peut conjecturer que Phidias avait suivi, dans le choix de ces personnages, les traditions relatives aux naissances divines, bien que son sujet ne lui en fît pas une loi, mais sans livrer cependant le souverain de l'Olympe aux soins ridicules d'Ilithyie ou de Diane-Lucine.

Junon n'avait pas, cette fois, de raison d'être absente ; outre qu'elle n'avait pu prévoir ce qui allait se passer, il ne paraît pas qu'elle ait trouvé dans cet enfantement extraordinaire aucune matière à reproches contre Jupiter, puisque Philostrate nous la représente se réjouissant de la naissance de Minerve comme si c'eût été sa fille[2]. On doit donc penser qu'elle était assisé dans le fronton à la droite de Jupiter. A la droite de Junon, il me semble qu'on peut se représenter la mère du couple souverain suivant la mythologie homérique, l'antique Rhée, dont parle l'hymne à Apollon, regardant avec majesté les générations divines nées d'elle et de Saturne. Vesta, la fille aînée de Rhée, pourrait trouver sa place auprès d'elle, Vesta, la seule fille que le vieux Saturne eût mise au monde[3]. Bien qu'elle ne soit pas nommée dans l'hymne à Apollon, je ne me fais aucun scrupule de l'adjoindre aux antiques divinités qui devaient environner Jupiter comme elles avaient environné Latone. Quelle déesse méritait mieux d'être présente à la naissance de Minerve que celle qui, en touchant la tête sacrée de Jupiter, avait prononcé le serment de rester vierge, et qu'Homère ne craint pas d'appeler *la plus auguste des déesses*[4] ?

Du côté de Minerve, je placerais Thémis et Dioné, nommées dans l'hymne à Apollon. A ces figures on pourrait, au besoin, ajouter Mnémosyne, la mère des Muses, dont la présence serait ici très-convenable, et

1. Hymne I. J'emprunte la traduction de Dugas-Montbel, t. II, p. 337.
2. Philost. Sen., *Imag.*, II, XXVII, p. 96 de l'édition de Jacobs et Welcker.
3. *Poésies homériques*, hymne III.
4. *Ibid.*

une ou deux autres déesses d'entre les Titanides[1], pour compléter le nombre des statues détruites. On arriverait ainsi à celles qui subsistent encore. Mais il est temps de dire un mot de l'ensemble de la composition tel qu'on peut se le représenter, tant par les débris que nous possédons que par les conjectures les plus plausibles.

Cette scène était divisée en trois parties séparées entre elles par les figures encore subsistantes d'Iris et de la Victoire. Il n'y a point de doute sur la place qu'occupait la statue d'Iris dans le fronton oriental, cette place étant marquée dans le dessin de Carrey. Pour la Victoire, déjà tombée lors du voyage du marquis de Nointel, et dont le torse, aujourd'hui à Londres, a été ramassé par lord Elgin sur le plan inférieur du fronton, elle devait former le pendant de l'Iris. Ces deux divinités étaient posées à la limite de l'Olympe, représenté par la partie centrale de la composition, et de là s'avançaient vers les parties inférieures du monde, auxquelles elles allaient annoncer la naissance de la fille de Jupiter. Une expression non douteuse de mouvement qu'on remarque dans le torse trouvé par lord Elgin, et les trous, visibles dans le marbre où les ailes étaient scellées, ne laissent aucune incertitude, ni sur le nom à attribuer à la statue qui faisait pendant à l'Iris, ni sur le rôle qu'elle remplissait et qui était en correspondance parfaite avec celui de la figure à laquelle on a donné le nom de la messagère des dieux[2].

A la droite de l'Iris et à la gauche de la Victoire étaient deux groupes, chacun de trois figures, dont Londres possède les marbres mutilés et que le dessin de Carrey nous montre à leur ancienne place. On se rappelle qu'Homère, dans son tableau de la naissance de Minerve, nous fait voir la Terre et la Mer émues par l'événement qui ébranlait l'Olympe même. Si je ne me trompe, ce sont les effets de cette puissance de Minerve sur les régions inférieures du monde que l'artiste avait figurés dans les deux parties latérales. Décomposant en quelque sorte les idées du poëte, il avait représenté, d'un côté, un groupe de divinités telluriques, de l'autre, un groupe de divinités marines. Ainsi, pour moi, le prétendu Thésée ou Hercule est un Bacchus. Ce qu'on a pris pour une peau de lion est la nébride, sur laquelle il est couché. Bacchus, le dieu de la vigne, a sa place naturelle parmi les divinités telluriques. Il a pour voisines Cérès et sa fille Proserpine, comme lui divinités agricoles, et avec lesquelles on

1. Telles que Latone, Euryphaëssa, qu'on trouve dans les *Poésies homériques*.

2. Ces deux figures sont les seules, dans tout ce qui nous reste de la composition imaginée par Phidias, qui expriment l'idée de mouvement. Leur rôle n'était pas moins important au point de vue de la symétrie artistique que sous le rapport de la signification symbolique de l'œuvre.

le trouve allié dans des traditions mystérieuses [1]. Les deux figures auxquelles on a donné les noms, qui leur sont conservés ici, des déesses Éleusiniennes, sont placées entre Iris, qui leur fait entendre la nouvelle céleste, nouvelle joyeuse pour ces divinités bienfaisantes, et Bacchus. Celui-ci est tourné vers l'angle du fronton où le fils d'Hypérion, le Soleil, paraît sortir, avec son char, du sein des vagues, comme pour exprimer la relation entre les rayons de l'astre et le fruit généreux qui mûrit sous leur influence.

De l'autre côté, c'est la Victoire qui, comme on l'a vu, est chargée d'annoncer qu'une déesse auguste vient de naître. Elle fait entendre la nouvelle aux divinités marines; car ce sont, à mon avis, des divinités de la mer qu'il faut voir dans ce groupe célèbre des trois femmes auquelles on a donné mal à propos les noms des Parques. Les traces de colliers et de bracelets qu'on a trouvées sur ces figures [2] ne conviennent nullement à des divinités d'un caractère sévère, telles qu'étaient les terribles déesses, mais la diversité de beauté qu'on remarque dans ces trois femmes peut très-bien convenir aux différents états de la mer mobile et capricieuse. Les formes puissantes et gracieuses de la figure séparée, laquelle devait être la plus rapprochée du centre du fronton, les plis largement ondoyants que forme la tunique entre ses genoux, semblent indiquer la déesse de la Méditerranée, celle qu'Homère appelle la *gémissante Amphitrite*. Comme épouse de Neptune et la plus grande des Néréides, elle devait être la première instruite de l'avénement d'une divinité qui menaçait peut-être son empire.

Dans les deux déesses dont l'une est couchée dans les bras de l'autre, on pourrait reconnaître Thalassa, la figure allégorique de la mer, berçant Aphrodite sur ses genoux. Je préfère cependant voir dans la figure assise Persé, l'Océanide, qui tient dans ses bras la magicienne Circé, représentée par la figure couchée dont la pose voluptueuse est si pleine de séductions. Ce souvenir emprunté à l'Odyssée [3] ne semble pas messéant dans une composition tout entière inspirée par le génie d'Homère. On remarquera que, de même que la figure de Bacchus, à l'autre angle du fronton, se trouve en rapport avec le Soleil, celle de Circé, si l'on veut adopter ce nom pour la statue correspondante, est en rapport avec la Lune, ce qui

1. Sur les rapports des cultes de Cérès et de Bacchus et sur leurs associations dans les mystères, voyez M. Alfred Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, t. II, p. 361 et suiv.

2. « The necks and wrists exhibit traces of ornaments. » (*The Elgin Marbles in the British Museum*, by sir H. Ellis, t. II, p. 14.)

3. Chap. x.

LES FIGURES DITES LES PARQUES (OU DIVINITÉS MARINES).

convient à la déesse des enchantements. Je vois la Lune, et non pas la Nuit, comme on l'a voulu, dans la figure dont le torse a été retrouvé au pied de l'Acropole, et dont le char descendant occupait l'angle du fronton opposé à celui où apparaissait en s'élevant le char du Soleil [1].

La composition figurée par Phidias dans le fronton oriental du Parthénon représentait donc, suivant moi, l'émotion produite par la naissance de Minerve dans les trois régions du monde, l'Olympe, la terre et la mer. C'est le début d'un ordre nouveau représenté d'une manière symbolique et plastique à la fois. La déesse de la civilisation athénienne, pure fille de l'esprit, apparaît tout à coup au milieu des anciennes divinités qu'elle vient remplacer. L'impression produite par cette apparition sur les habitants de l'Olympe était représentée dans la partie de la scène qui nous manque. On peut conjecturer que l'artiste avait choisi le moment où, Minerve dépouillant ses armes, l'admiration pour sa beauté succédait chez les Olympiens à la terreur qu'avait fait naître sa présence inattendue [2]. Cependant Iris et la Victoire annonçaient aux deux régions inférieures la venue au monde de Minerve. Le message d'Iris était bienveillant et semblait appeler à la déesse le groupe des divinités telluriques, déesses de la paix et de l'ordre social, bienfaisantes et civilisatrices. Ce groupe paraissait s'élever avec le soleil qui montait sur l'horizon en répandant sa lumière; il signifiait ce qui venait. Différent était le message de la Victoire adressé aux divinités marines, symboles des passions tumultueuses, brutales ou lascives dans un état social inconsistant. Elles s'en vont, chassées par la présence de la fille de Jupiter, avec la Lune qui descend du ciel sous l'horizon, emportant avec elles les pratiques superstitieuses et les voluptés perfides de l'ère barbare, personnifiées dans Circé la magicienne. Le triomphe de la fille de Jupiter commence dès sa naissance.

Il me reste à parler des statues du fronton oriental au point de vue de l'art et de la conservation. La première qui se présente, en commençant par le côté qui est à la gauche du spectateur placé en face du fronton, c'est la figure du Soleil, mal à propos nommé Hypérion, car il s'agit ici du fils et non du père. L'artiste n'avait représenté que la partie supérieure, c'est-à-dire les épaules, la tête et les deux bras employés à retenir les coursiers dont les têtes étaient figurées sortant du sein des vagues;

1. Le Soleil et la Lune étaient frère et sœur, enfants d'Hypérion et d'Euryphaëssa, suivant la mythologie d'Homère. On trouve un hymne au Soleil (l'hymne 21) et un hymne à la Lune (hymne 22) dans les *Poésies homériques*.

2. C'est aussi l'avis de M. Beulé.

des ondes étaient sculptées sur la plinthe. La tête du Titan a disparu, ainsi que les mains ; mais on possède à Londres le cou, les épaules et les deux bras musculeux, roidis par l'effort [1]. Visconti a comparé ce morceau, pour la grandeur du style et la largeur de l'exécution, au célèbre torse d'Apollonius [2].

Deux têtes de chevaux sont au Musée Britannique [3] ; deux autres se trouvent à Athènes [4]. Ces chevaux du Soleil semblent hennir à l'air du matin et lancer la lumière de leurs naseaux, humides encore de la vague marine. Une grande finesse d'exécution les distingue dans toutes les parties dont la superficie est conservée. Malheureusement ces marbres ont beaucoup souffert.

Venait ensuite le personnage à demi couché à qui M. Taylor Combe a donné le nom de Thésée, sous lequel cette statue est devenue célèbre, et qu'il faudrait, je crois, appeler Bacchus. C'est une des figures les plus admirées parmi les statues du Parthénon. Elle est entière, à l'exception des extrémités, telles que les pieds, les mains, le nez, qui ont disparu. Malgré les dégradations de la superficie, cette figure conserve un charme qui attire et captive longtemps le regard. L'équilibre parfait de toutes les parties du corps, la noble pureté des contours, la grâce et le naturel de la pose triomphent des mutilations et des altérations que cette figure a subies, et semblent protester, au nom de l'immortalité de l'art, contre les injures du temps. Lors de l'examen qui précéda l'acquisition de la collection de lord Elgin pour le Musée Britannique, le Thésée et l'Ilyssus (du fronton occidental) obtinrent une admiration unanime ; des juges tels que Charles Rossi, Alexandre Day, le peintre Lawrence, n'hésitèrent pas à placer ces statues au-dessus de toutes celles qu'on connaissait alors, en y comprenant le fameux Torse et cet Apollon du Belvédère tant loué par Winckelmann [5]. Le sculpteur Westmacoat déclare qu'il regarde le Thésée comme *infiniment supérieur* à l'Apollon [6]. Une opinion bien remarquable fut émise par Benjamin West, l'illustre peintre d'histoire. Suivant lui, « l'Apollon, le Torse et le Laocoon sont les produits d'un *art systématique*, « mais on trouve dans le Thésée et dans l'Ilyssus la perfection de l'art [7]. »

1. Au Musée Britannique, n° 91.
2. *Mémoire sur des ouvrages de sculpture du Parthénon*, etc., p. 26. Paris, 1818.
3. N° 92.
4. Beulé, *Acropole d'Athènes*, t. II, p. 68.
5. Voyez *Report from the select committee*, p. 37, 38, 54. Londres, 1816.
6. *Ibid.*, p. 35.
7. The Apollo of the Belvidere, the Torso, and the Laocoon are systematic art ; the Ilyssus stand supreme in art. (*Report*, etc., p. 59.)

Ce n'est pas la première fois que le nom de Bacchus est donné à cette statue. Un illustre Allemand, Welcker, le lui avait attribué; mais tandis que le nom de Thésée est le plus populaire, celui d'Hercule a prévalu parmi les archéologues français. M. Beulé, après Visconti, a vu dans le prétendu Thésée un Hercule Idéen[1]. Cependant, à ne considérer que le personnage en lui-même, la jeunesse de ses formes, moins massives et moins musculeuses que dans l'Hercule, leur grâce virile, ne conviennent à aucun dieu mieux qu'au fils de Sémélé.

Une ou deux marques de boulets sont visibles sur cette statue, et la jambe droite paraît avoir été anciennement raccommodée. On y observe des trous qui prouvent que des sandales de métal ont dû y être attachées[2].

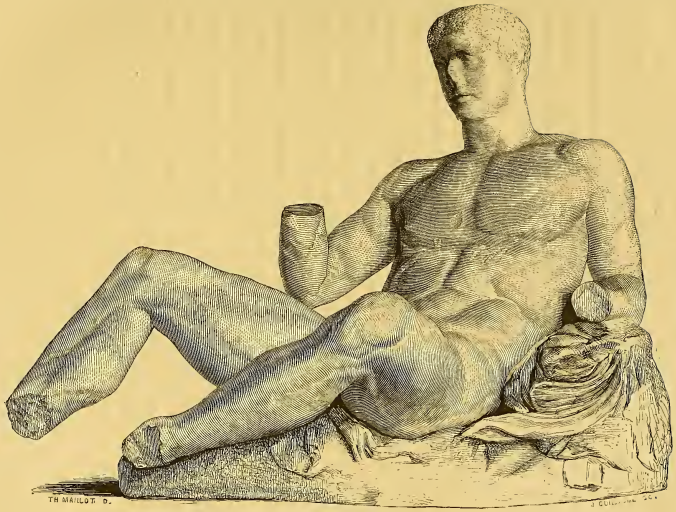
A côté de Bacchus j'ai déjà signalé les deux déesses auxquelles Visconti a donné les noms qui doivent, je crois, leur demeurer, de Cérès et de Proserpine. Ces deux figures sont représentées assises sur des siéges de forme cubique recouverts de tapis plusieurs fois repliés. La tête et les mains leur manquent, sauf un fragment de main à Proserpine; ces parties n'existaient plus déjà du temps de Carrey. Le reste est dans un assez bon état de conservation. Les deux femmes, la mère et la fille, sont unies par un rapprochement plein de tendresse. Proserpine appuie son bras sur l'épaule de Cérès avec une familiarité charmante. Cérès paraît avoir tourné la tête vers elle, en lui montrant de la main la scène qui se passait sur l'Olympe, et dont Iris venait de faire entendre la nouvelle. La vérité, la beauté sont poussées au plus haut point dans ces statues colossales d'une proportion parfaite; il est impossible d'unir dans une œuvre d'art plus de dignité et plus d'abandon, plus de grâce et plus de majesté. Les draperies sont d'une souplesse et d'une finesse exquises; elles glissent autour des corps avec un jeu si libre, si naturel et si varié, qu'elles semblent appartenir à la vie dont elles recouvrent d'un tissu léger les formes puissantes et harmonieuses[3].

On reconnaît Iris, et Visconti l'a le premier reconnue au manteau qui flotte et s'enfle au-dessus de ses épaules. Le mouvement de cette figure indique une marche rapide; il a quelque chose de violent qui contraste avec le calme des figures qui précèdent. Si l'on regarde cette statue par le côté, on voit la jambe et la cuisse gauches sortir nues du vêtement

1. Visconti, *Mémoire*, etc., p. 26; Beulé, *Acropole d'Athènes*, t. II, p. 69.

2. *Elgin Marbles*, etc., by sir H. Ellis, t. II, p. 8.—Le Bacchus porte, dans le catalogue du Musée Britannique, le numéro 93.

3. Musée Britannique, n° 94.



LA FIGURE DITE LE THÉSÉE (OU BACCHUS)

entr'ouvert par la précipitation de la course. Les draperies forment des plis simples et rudes qui, de même que les plis des vêtements des déesses éleusiniennes, ont leur caractère et leur expression; ils trahissent les habitudes plus vulgaires et la vie agitée d'une divinité subalterne. Au demeurant, cette figure est d'une tournure très-hardie et très-belle. La tête et les bras sont perdus [1].

La Victoire ailée ne figure pas dans le dessin de Carrey; mais le torse, qui seul nous reste, a été retrouvé, comme je l'ai dit, sur le plan inférieur du fronton. Une expression non équivoque de mouvement et les trous qui ont dû recevoir les ailes aujourd'hui brisées [2] ont fait reconnaître et nommer cette figure. La tunique, du tissu le plus fin, est serrée autour de la taille par une ceinture. Les plis, légers, multiples, ont beaucoup de variété et de grâce [3].

A gauche de la Victoire, en pendant au groupe des divinités telluriques, était le groupe des divinités marines; ce sont celles qu'on a nommées, à tort selon moi, les Parques [4]. M. Weber a déjà reconnu en elles des déesses de la mer [5]. J'ai donné à la figure séparée le nom d'Amphitrite. Cette belle figure est représentée avec une tête dans le dessin de Carrey. Malheureusement la tête est aujourd'hui perdue. Les mains manquent également. Le reste est superbe. La poitrine puissante convient à l'épouse de Neptune; les larges plis formés par la tunique imitent les ondulations des grandes vagues. On a remarqué que, dans la position de cette figure sur le fronton, le pied dépassait la ligne de la corniche [6].

Les deux figures qui suivent et qui représentent, dans ma pensée, Persé l'Océanide et sa fille Circé la magicienne, sont ce que l'art de l'antiquité nous a légué de plus parfait en figures drapées. L'une des deux femmes est à demi couchée sur une sorte de lit, tandis que l'autre, sur laquelle elle s'appuie, l'embrasse pour ainsi dire par toute son attitude. Il est évident que nous avons ici, comme dans le groupe des divinités éleusiniennes, une mère et une fille; mais dans ce groupe des déesses marines, l'intimité des relations est mêlée d'une certaine mollesse et d'une grâce

1. Musée Britannique, n° 95.

2. On en conserve quelques morceaux dans une casemate voisine de l'Érechthéion, avec un fragment de torse viril qui provient peut-être du Jupiter.

3. Musée Britannique, n° 96.

4. Ce nom leur a été donné par Visconti, *Mémoire*, etc., p. 32. M. Beulé le leur a conservé.

5. *Classical Journal*, vol. XXVIII, p. 287. M. Weber donne à ces statues les noms de Rhode, d'Amphitrite et de Thalassa.

6. Musée Britannique, n° 97.

câline qui ne pouvaient convenir aux *grandes déesses*[1]. La tête de la femme assise manquait déjà dans le dessin de Carrey ; mais on voit qu'elle la penchait vers sa compagne. Entourant la femme couchée du bras gauche, comme pour la réchauffer sur son sein et la bercer sur ses genoux, elle appuyait du coude son bras droit sur le genou de la première statue, de celle que j'ai nommée Amphitrite. Ce bras, il est vrai, n'existe plus, mais on le trouve figuré dans le dessin de Carrey. Dans le système qui fait de ces statues des Parques, celle-ci est la fileuse ; la femme couchée est censée avoir tenu dans ses mains le livre des destinées humaines[2].

Cette dernière a une tête dans le dessin de Carrey, mais cette tête n'existe pas à Londres. La main droite manque, le bras gauche et les pieds sont brisés. Malgré ces mutilations, rien n'égale le charme voluptueux de cette figure. Le mol abandon, la grâce séductrice, respirent dans son attitude et jusque dans les plis des draperies. La tunique, en glissant des épaules, dont l'une reste à découvert, passe sous la ceinture lâche et va se perdre sous l'épais manteau qui enveloppe et dessine les jambes. Il y a certainement une intention dans cette épaule nue d'une beauté divine. Les vêtements qui entourent ce beau corps en trahissent si bien les formes sous la multiplicité de leurs plis légers et souples, que l'œil suit et devine partout les contours les plus harmonieux, les beautés les plus séduisantes. Il eût été assurément difficile de mieux exprimer l'idée de cette puissance dangereuse, unie à un art perfide, dont Circé est le type dans la poésie antique comme Armide dans la poésie moderne, et dont les enchantements n'ont pas cessé d'être le piége des cœurs héroïques[3].

Il est aussi difficile de louer que de décrire un pareil chef-d'œuvre. Aussi Quatremère de Quincy dit-il en parlant de ce groupe : « Le charme « de ces statues drapées est comme celui de la grâce. C'est le désespoir « de ceux qui veulent chercher le *pourquoi* de toute chose. *E bella per-* « *che e bella,* voilà dans ce genre la meilleure raison, et là-dessus le

1. Cependant le colonel Leake a cru voir, dans les figures dont il est ici question, Cérès et Proserpine. (*Topography of Athens,* p. 256.) M. Beulé s'en tient aux Parques.

2. M. Beulé.

3. Plus j'examine ces statues et moins il m'est possible d'y trouver le caractère particulier de sévérité qui doit distinguer les Parques. J'y vois, au contraire, une expression voluptueuse aussi prononcée que le permettait l'art de ce temps, où Scopas et Praxitèle n'étaient pas encore venus donner à la sculpture un caractère sensuel. On peut ne pas admettre les noms que je propose, mais il me paraît impossible de ne pas voir ici des divinités du cycle neptunien.

« savant n'en saura jamais plus que l'ignorant. Ainsi le veut la nature, « puisque la qualité qu'on appelle la grâce n'est en rapport qu'avec l'in- « stinct qui est commun à tous les hommes, et que l'instinct est une de « ces facultés qu'il faut se contenter de reconnaître, sans qu'il puisse être « jamais permis de l'expliquer : car s'il était explicable, il ne serait plus « ce qu'il est[1]. »

On a retrouvé à Athènes un torse de femme qui paraît être celui de la Lune. On a vu que cette figure faisait pendant à la figure du Soleil. Toutefois elle n'était pas, comme celle-ci, placée dans l'angle occupé ici par les têtes des chevaux qu'on voyait replonger dans la mer, tandis que leur conductrice tenait les rênes en arrière. Le torse de la Lune a pour vêtement, suivant M. Beulé, à qui nous en devons la description, une tunique pressée par deux cordons qui se croisent sur la poitrine, et vont tourner sous les seins et sous l'épaule.

On ne possède à Londres[2] qu'un seul des chevaux de la Lune, qui étaient au nombre de quatre, comme ceux du Soleil. L'expression en est, comme cela devait être, moins animée que celle des chevaux du dieu du jour. Quant à l'exécution, mieux visible, parce que la superficie est moins dégradée, elle a paru parfaite à Visconti : « On y admire, dit l'illustre « archéologue, cette expression de vie que les grands artistes seuls savent « donner à leur imitation de la nature[3]. »

Lorsqu'on regarde avec attention les figures du fronton oriental, on ne tarde pas à s'apercevoir que toutes les attitudes en étaient calculées d'après les lois de la perspective la mieux entendue pour l'effet à produire sur le spectateur placé au bas du temple. M. Beulé a fait sur le Bacchus (qu'il appelle l'Hercule et qu'on nomme vulgairement le Thésée) des remarques ingénieuses. « L'Hercule, lorsqu'on était en face du fronton, se « trouvait à gauche du spectateur, et on le voyait un peu par-dessous ; à « la différence de hauteur près, il est facile de se mettre dans une posi-

1. *Lettres écrites de Londres à Canova*, p. 120, 121.

2. Musée Britannique, n° 98.

3. *Mémoire*, p. 31. En preuve de la vie que Phidias savait donner à ses figures, Visconti cite une épigramme de Martial, où il est dit, en parlant des poissons censés modelés par Phidias :

... Adde aquam, natabunt.

Ce passage fait allusion à des animaux marins représentés dans quelque composition comme il y en avait une sur le fronton occidental. Cependant cela peut être aussi un jeu, de la muse grecque ou latine (dont Martial serait l'auteur ou le traducteur), qu'il ne faudrait pas prendre à la lettre. Ce qu'on doit en conclure, c'est que la *vie* des figures de Phidias était un lieu commun poétique dans l'antiquité.

« tion analogue : on remarque alors combien l'effet se dispose, se ras-
« semble et grandit. Le bras s'écarte pour laisser paraître les hanches
« et le profil admirable des reins : lui-même forme avec l'épaule une
« masse d'un modelé imposant. La poitrine, par une légère flexion
« du torse, se présente dans sa longueur et sa puissante sécurité. Les
« jambes, au lieu de se masquer ou de s'écarter trop sensiblement,
« comme on le remarque lorsqu'on tourne autour du piédestal de la statue,
« se détachent et s'accompagnent par un mouvement plein d'ampleur.
« Certes, ce véritable point de vue est bien celui qu'avait choisi l'artiste.
« Ce n'est que là que la statue prend tout son effet, et, par conséquent,
« toute sa beauté [1]. »

Si, du point de vue où s'est placé M. Beulé, on se représente le groupe des divinités marines, qui se trouve à droite, tel qu'il était sur le fronton, l'effet en devait être des plus heureux. La première figure qui s'offre est celle d'Amphitrite; elle est tournée vers le spectateur qui peut embrasser du regard toute la beauté de son développement. La jambe gauche se replie sous le corps et laisse admirer des plis superbes formés dans la tunique par l'écartement des genoux. Derrière l'Amphitrite apparaît la seconde figure, dont le bras aujourd'hui brisé, mais qu'on retrouve dans le dessin de Carrey, venait autrefois poser son coude sur le genou droit de sa compagne. Ce bras nu, élevé, remplissait l'intervalle entre les deux premières statues, et, appelant le regard, le conduisait aux contours charmants des bustes habilement rapprochés des deux femmes dont l'une soutient l'autre dans ses bras, c'est-à-dire de Persé et de Circé. L'épaule découverte de Circé, la femme couchée, sortant du milieu des draperies, attirait d'abord l'œil qui, après s'être enivré de sa beauté, ne la quittait que pour suivre avec amour les lignes onduleuses des draperies sur le corps affaissé qu'elles recouvrent. Toutes les parties de cet admirable groupe se disposaient ainsi pour le meilleur effet. Il est à remarquer que les jambes des deux figures assises, à l'exception de la jambe gauche de l'Amphitrite, sont ramenées par elles sous leur corps, ce qui fait pencher en avant tout le groupe; il devait paraître venir au-devant du spectateur qui regardait d'en bas. Grâce à cette disposition, l'œil arrivait sans rencontrer d'obstacle jusqu'aux parties supérieures des figures, et la beauté de la proportion était conservée. Quant à la jambe avancée de la première figure, dont le pied dépassait la ligne de la corniche, elle donnait par cette position un point d'appui à tout le groupe dont le poids portait sur elle. Elle n'affermissait pas seulement le corps

1. *Acropole d'Athènes*, t. II, p. 72.

auquel elle appartenait dans son attitude inclinée ; mais, au moyen de ce bras appuyé sur elle dont je parlais tout à l'heure, elle soutenait la figure voisine à laquelle sa pose penchée et ses jambes repliées, qui fléchissaient sous le poids de la troisième figure, rendaient ce point d'appui nécessaire. Par cette combinaison, qui donnait satisfaction aux lois de la statique, la variété était introduite dans cette partie de la composition et les lignes en devenaient harmonieuses. Le bras avancé de Persé appelait l'attention sur cette figure qui se trouvait placée un peu en arrière, et qui eût sans doute paru trop sacrifiée, si l'artiste n'avait eu soin d'en amener au premier plan cette partie comme pour inviter à chercher le reste.

L'étude que j'ai faite des figures d'Iris et des divinités éleusiniennes m'a conduit également à reconnaître avec M. Beulé qu'une préoccupation toute particulière des lois de la perspective avait présidé à la composition du fronton oriental. Je reviendrai sur ce sujet et sur les conséquences que M. Beulé a cru pouvoir en tirer après que j'aurai décrit les statues du fronton occidental dans lesquelles la même attention ne s'est pas révélée. L'art admirable qui se révèle dans toutes les parties de ce fronton oriental, la beauté de la conception, le groupement des figures, la grandeur du style, la perfection de l'exécution dans les parties les mieux conservées, toutes les qualités que j'ai signalées et toutes celles qu'il est plus aisé de sentir que de faire comprendre, tout concourt à faire de cet ouvrage le plus beau qui existe en sculpture ; tout semble se réunir pour proclamer le nom de Phidias comme celui de l'homme qui a, non-seulement conçu et ordonné cette merveilleuse composition, mais qui lui-même y a mis la main ; tout invite à imposer à une œuvre souveraine le nom d'un artiste souverain.

LOUIS DE RONCHAUD.

LE TOMBEAU DE M. LENORMANT

A ATHÈNES

Nos lecteurs n'ont point oublié qu'il y a un an, lorsque notre savant compatriote M. Charles Lenormant périt d'une manière foudroyante en Grèce, victime de son ardeur pour la science, la municipalité d'Athènes demanda de garder son cœur pour lui élever un monument.

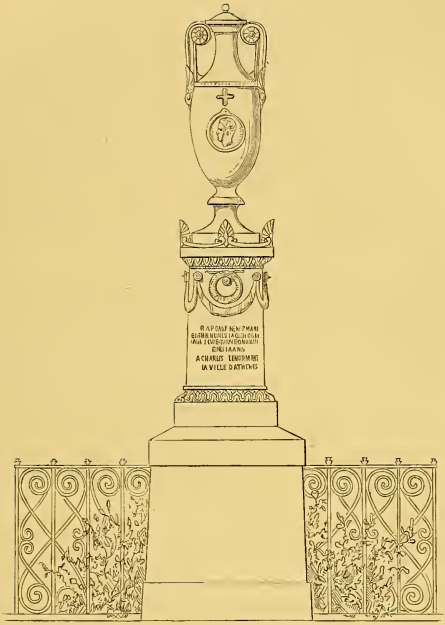
Ce monument vient d'être érigé à Colone, sur la hauteur immortalisée par le souvenir d'Œdipe et qui domine le site des antiques jardins d'Académus. Il a été exécuté sur les dessins et sous la direction d'un Français, artiste des plus habiles, M. Boulanger, ancien pensionnaire de notre Académie de Rome, actuellement fixé à Athènes, et architecte de la municipalité de cette ville. L'artiste s'est heureusement inspiré pour ce monument du type habituel et classique des tombeaux athéniens que surmonte d'ordinaire une urne à deux anses de forme élégante. Mais tout en adoptant ce type il a su le renouveler en substituant au bas-relief des adieux du mort à sa famille, que répètent indéfiniment les sépultures antiques d'Athènes, le portrait de l'illustre défunt reproduit d'après le beau médaillon de David d'Angers et surmonté d'une croix grecque, symbole du culte qui a remplacé celui des divinités païennes sur le sol hellénique, et en même temps emblème bien choisi des sentiments religieux de M. Lenormant. Ainsi la tombe élevée par la ville d'Athènes exprime d'une manière claire et heureuse, par sa composition, les deux traits distinctifs du caractère de l'homme à qui elle est dédiée : l'archéologue et le chrétien. Nous sommes heureux de pouvoir mettre ici sous les yeux des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* un dessin de cette œuvre d'un compatriote qui soutient dignement la réputation de l'art français dans la terre natale des arts. Le cippe orné de guirlandes qui sert de piédestal à l'urne cinéraire porte quatre inscriptions, trois en grec et une en français, contenant les noms de M. Lenormant et les motifs de la dédicace du monument au savant et au philhellène ; celle de la face principale est en trois distiques grecs compo-

sés par M. Philippe Jean, bibliothécaire du roi, lequel jouit en Grèce d'une grande réputation d'habileté dans la composition des inscriptions en vers de style antique. La tombe est placée sur le sommet même de la hauteur de Colone, sur la terrasse aplanie qui supportait le temple des Furies où les antiques Athéniens montraient le tombeau d'OEdipe, un peu en avant de la stèle qui recouvre les cendres d'un autre martyr de la science archéologique, Ottfried Müller, frappé à Delphes, comme M. Lenormant à Épidaure, par l'influence dévorante des climats de l'Orient.

La cérémonie d'inauguration de cette tombe a eu lieu le 13 novembre dernier en présence de nombreux assistants. La municipalité d'Athènes, les personnages les plus distingués de cette ville dans la politique, dans la science et dans les lettres, s'étaient réunis pour honorer la mémoire du défenseur infatigable de leur pays. La légation de France, l'état-major de notre station navale du Levant et tous les Français présents à Athènes étaient aussi à Colone pour s'associer à cet hommage rendu par les Grecs à notre pays dans la personne d'un des hommes qui font sa gloire scientifique. Nous croyons être agréables à nos lecteurs en publiant l'éloquent discours prononcé dans cette circonstance par M. A.-R. Rhangabé, correspondant de l'Institut de France, l'un des savants et des littérateurs les plus éminents de la Grèce moderne :

« Lorsqu'il y a un an, presque au même jour, une mort prématurée enleva, dans la force de l'âge et de l'activité, le savant éminent que pleure sa famille, que de nombreux amis regrettent et qui a laissé dans la science un vide si difficile à remplir, son corps fut rendu à la France, afin qu'il reposât sur la terre qui l'avait vu naître et où s'était écoulée sa vie. Mais la Grèce a gardé comme un bien qui lui appartenait légitimement le cœur de cet illustre savant, et elle le dépose aujourd'hui dans son sol classique avec un sentiment d'amour et de reconnaissance. En effet, ce noble cœur, quand il battait plein de vie, était le foyer des plus ardentes sympathies pour elle.

« Au début de la lutte de l'indépendance hellénique, lorsque les généreux champions de la liberté étonnèrent le monde par leur courage et leur persévérance, à ce spectacle d'une poignée d'hommes triomphant de myriades de barbares, de petites barques engageant le combat contre des flottes entières et les incendiant, et du trépas, plus glorieux que la victoire, auquel couraient ceux qui n'espéraient plus de vaincre, des encouragements et des applaudissements unanimes saluèrent les efforts des Grecs dans toutes les parties de l'Europe et jusqu'aux extrémités de l'Amérique, et l'enthousiasme des peuples força les gouverne-



MONUMENT FUNÉRAIRE

ÉLEVÉ A LA MÉMOIRE DE CHARLES LENORMANT

PAR LA MUNICIPALITÉ D'ATHÈNES

(M. Boulanger, architecte.)

ments, même les plus éloignés de ce parti, à se déclarer pour la nation qui venait de renaître. Le philhellénisme était alors un sentiment universel, et nul n'osait élever la voix contre les martyrs de la foi et de la liberté.

« Mais le temps de la lutte hellénique passa. D'autres événements et d'autres intérêts détournèrent l'attention des peuples, l'enthousiasme s'amortit ; puis de nouvelles complications politiques, des calomnies préméditées, des accusations portées à la légère et dont peut-être quelques-unes étaient justifiées par les erreurs inévitables de nos premières expériences de vie politique, changèrent le vent de l'opinion à tel point qu'on oublia exploits et travaux, et qu'un jour arriva dans lequel c'était à qui jetterait la première pierre contre la Grèce, à qui la proclamerait le plus haut indigne de la liberté, à qui déclarerait avec le plus d'empressement que sa délivrance avait été une faute.

«Au milieu de ce revirement injuste, mais universel, quelques hommes pourtant, non-seulement résistèrent au torrent de la défaveur publique, non-seulement gardèrent leur philhellénisme intact et inébranlé, mais luttèrent de toutes leurs forces en faveur du peuple calomnié, et parvinrent à éclairer l'opinion et à ramener à la Grèce une partie des antiques sympathies. Ces hommes étaient tous des princes de l'intelligence qui gardaient précieusement dans leur cœur le flambeau de la justice, et dont une forte éducation morale avait préparé l'esprit à comprendre mieux que les autres ce qu'il y avait de bon et de grand dans la régénération de la Grèce. On les rencontrait en différents pays, mais surtout dans la France où toute idée noble et généreuse remue si facilement les cœurs et enflamme les esprits. Au milieu de cette petite, mais éclatante phalange, un des plus ardents lutteurs était Charles Lenormant.

«L'esprit nourri à la connaissance profonde des annales et des gloires de nos ancêtres, il aimait comme la patrie de son intelligence et de ses plus beaux rêves la patrie d'Homère et de Platon, la terre illustrée par Périclès et par Aristide. Mais quand, plein de désir et de respect, il vint fouler le sol sacré des Thermopyles et de Marathon, théâtres éclatants d'une gloire éteinte, il fut frappé d'admiration en voyant cette gloire antique se relever brillante de son tombeau, en entendant Marathon et Salamine retentir de nouveaux chants de victoire et les échos des Thermopyles répéter le nom de Diacos avec celui de Léonidas. Dès lors il chérit d'un égal amour la patrie des nouveaux et des antiques héros, la première nourrice de la liberté dans les âges anciens et sa première martyre dans notre siècle, la belle et glorieuse terre qui réunit les

souvenirs du passé et les espérances de l'avenir; il suivit de loin avec joie et avec un constant intérêt ses progrès dans la carrière des peuples vivants qu'elle venait de s'ouvrir à elle-même par sa vaillance.

« Mais que dis-je *de loin?* Hélas ! un destin inévitable le poussait.

« Avançons, avançons, ne nous retournons pas en arrière. Telle est « la volonté divine. Laissez-moi trouver la tombe où je dois être enseveli « sur cette terre[1]. »

« C'est là ce que disait OEdipe cherchant le tombeau que lui avait fixé la destinée; et ce n'était pas la main de sa fille, mais la Parque inflexible qui le conduisait à ce lieu sacré où nous nous tenons aujourd'hui pleins de deuil, sur cette colline illustrée par tant de gloires antiques et nouvelles.

« Poussé comme OEdipe par la destinée, l'ami que nous pleurons disait aussi : « Avançons, avançons, ne nous retournons pas en arrière. Laissez-« moi trouver mon tombeau. » Et quittant sa patrie, s'arrachant aux bras de sa famille, il courait vers sa chère Grèce, il se réchauffait avec joie aux rayons de ce soleil qui éclaire maintenant des hommes libres, et il repaissait avec bonheur, mais, hélas! pour la dernière fois, ses yeux du spectacle des chefs-d'œuvre antiques, objets de ses études et de sa passion. Alors, désirant exprimer d'une manière particulière à l'hôte illustre de leur pays, à l'ardent philhellène, au savant académicien, leur joie de sa présence dans notre patrie, quelques-uns des Grecs les plus distingués dans la politique et dans les lettres lui offrirent un banquet dont une coïncidence fixée par le destin plaça le lieu dans l'endroit même où nous sommes. « Car une main divine et invisible nous poussait[2]. » Là, dans le cours de cette fête joyeuse, ayant levé les yeux et aperçu la blanche stèle qui couvre les cendres de l'illustre archéologue Ottfried Müller, notre hôte cher et glorieux, se rappelant son ami et son émule dans la carrière de communes études, remplit son verre, et, portant un toast à la mémoire du savant allemand, prononça ces paroles « qu'il lui « enviait sa tombe à Colone, à côté de l'Académie. » Mais voici que maintenant il n'a plus rien à lui envier. Nous déposons son cœur dans la tombe qu'il avait rêvée, « car son destin était d'être enseveli dans cette terre[3]. »

« Si, comme le suppose une croyance populaire, il est donné aux esprits des défunts de fréquenter, invisibles aux yeux mortels, les lieux qu'ils ont aimés; si les préoccupations de leur vie les suivent au delà du tom-

1. Vers de l'*Œdipe à Colone*, de Sophocle.
2. *Œdipe à Colone.*
3. *Ibid.*

beau, ici, sur ce piédestal naturel, comme l'appelle le chantre d'OEdipe, les deux infatigables scrutateurs de l'antiquité, les deux chaleureux amis de la Grèce doivent s'asseoir souvent et contempler ensemble cette terre d'un regard que n'arrête plus le brouillard de la matière, en se communiquant la solution des mystères qu'ils avaient cherché à éclaircir durant leur vie. D'ici, sous les ombrages de l'Académie, « où le rossignol exhale « plus souvent que partout ailleurs ses plaintes harmonieuses parmi « les buissons verdoyants[1], » ils entendent au milieu du gazouillement des oiseaux retentir la voix divine de Platon avec lequel leur intelligence les a fait vivre autrefois si souvent. Ici les ombres des martyrs de la liberté grecque les entourent en les saluant comme des compagnons d'armes, car la lutte hellénique était l'œuvre non-seulement du glaive, mais de la raison, non-seulement de la valeur des Grecs modernes, mais de la science et de la civilisation des Grecs antiques dont Charles Lenormant et Ottfried Müller étaient les savants hiérophantes.

« OEdipe descendant au tombeau, « vers lequel le poussait la main « d'Hermès, le conducteur des âmes, et de la déesse des enfers[2], » se retourna vers le roi de ce pays et vers la cité d'Athènes en leur adressant ce dernier vœu : « Soyez heureux! et que dans votre fortune mon souve- « nir vous pousse toujours au bien[3]! »

« La muse divine de Sophocle prévoyait-elle par un coup d'œil prophétique ce qui devait se présenter à nos regards après vingt-trois siècles écoulés, ou le hasard a-t-il amené seul cette coïncidence extraordinaire? Il y a un an à peine, dans le lieu même où le vieillard thébain prononçait ce dernier vœu, Charles Lenormant, debout comme lui sur le bord de sa tombe, au milieu du banquet dont j'ai rappelé le souvenir, exprimait ses vœux pour la Grèce, lui souhaitant tout bonheur, toute grandeur, toute gloire et tout progrès.

« Nous savons comment s'est accompli le souhait d'OEdipe. Athènes, alors ville petite et obscure, à peine sortie des ténèbres de la barbarie, à peine délivrée de ses luttes contre les brigands et les monstres sauvages, arriva, par la valeur et le génie de ses enfants, par ses bonnes lois et la manière dont ses citoyens les respectaient, par les vertus et les talents des hommes chargés de la gouverner, au plus haut degré de la perfection et de la grandeur que tous les siècles contemplent avec admiration.

1. *Œdipe à Colone.*
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

« Si la sincérité du cœur augmente l'efficacité des vœux, espérons que ceux qu'inspirait il y a un an à Charles Lenormant son amour pour notre pays, non moins ardents et non moins sincères que ceux qu'il y a trois mille ans la reconnaissance inspirait à OEdipe, ne seront pas suivis de moins d'effet s'ils trouvent aussi chez nous la sagesse et les vertus qui peuvent les faire fructifier. Puisse cette stèle et celle qui s'élève à côté d'elle comme une sœur, placées toujours sous les yeux du peuple d'Athènes comme des sentinelles avancées de la phalange des amis étrangers de notre patrie, nous rappeler toujours leurs vœux et leurs espérances pour nous et nous détourner des fautes qui pourraient rendre vains ces vœux et ces espérances. Puisse aussi le souvenir des sentiments qu'exprime l'érection de ce monument d'honneur par la commune d'Athènes apporter quelque consolation à la famille affligée du noble philhellène, particulièrement à la vénérable compagne qui partageait ses vertus et ses sentiments, et à son fils, digne héritier de son érudition et de son philhellénisme! Que la terre de cette colline historique soit légère au cœur de celui qui y ajoute un nouveau titre de gloire! »

***

Une circonstance fortuite nous a empêché, pendant notre séjour en Grèce, d'assister à la cérémonie d'inauguration qui vient d'être racontée. Dans l'ignorance du jour qui avait été fixé pour cette cérémonie, nous avions pris avec trois compagnons de voyage l'engagement d'aller à Rhamnus visiter les restes du fameux temple de Némésis. Nos préparatifs étaient faits, les voitures louées, et déjà des chevaux nous attendaient à Marathon (car c'est toute une affaire, en Grèce, qu'une excursion de cinq ou six lieues), lorsque nous apprîmes la décision de la municipalité d'Athènes. Il ne dépendait plus de nous d'ajourner un voyage dont les arrangements étaient compliqués et qui devait se faire à frais communs avec des personnes forcées de partir pour Constantinople à leur retour de Rhamnus. Ce fut un vif regret pour nous. Du moins pouvons-nous affirmer par le témoignage de tous les Français présents à l'inauguration, et notamment du très-honorable ministre de France, combien elle fut touchante et solennelle. Comment n'être pas ému, en effet, des rapprochements que mettait si bien en relief l'admirable discours de M. Rhangabé, et de ces vers de Sophocle qui avaient tant de poésie, tant de grandeur, prononcés à deux pas des jardins d'Académus, en ces lieux tragiques où OEdipe, à bout d'infortunes, était venu expirer, passant des ténèbres de sa vie dans la nuit de la mort..., enfin tout à côté de la stèle qui recouvre les cendres d'Ottfried Müller, au milieu de cet incomparable paysage qui se déroule entre l'Hymette et le Parnès, et que termine au loin... le Cythéron!

Ch. B.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES PROCHAINES

Puisque les belles ventes ne viennent point encore à nous, imitons Mahomet et marchons vers elles. Voici d'abord la vente de la *Collection Rousseau,* qui commencera le 25 février et occupera de nombreuses vacations, sous la direction de M. Delbergue-Cormont. Ainsi que nous l'avons déjà dit, le catalogue de cette curieuse collection de monnaies féodales françaises a été rédigé par M. Benjamin Fillon, de Fontenay-Vendée. Nous ne le suivrons pas dans les notes curieuses dont il l'a enrichi au point d'en faire un livre; nous respecterons ses démêlés archéologiques avec M. Adrien de Longpérier, qui sait mieux que personne défendre ses opinions; nous constaterons seulement l'érudition jeune et ardente qu'il a semée dans ces pages arides. Mais le meilleur moyen n'est-il pas encore de présenter l'auteur lui-même à nos lecteurs? Nous détacherons donc de sa préface quelques alinéas qui donneront matière à juger sa méthode historique et son tempérament.

Après avoir constaté l'élévation graduelle du prix des objets d'art, M. Fillon exprime un vœu auquel nous nous associons pleinement :

« S'il s'agit de monnaies féodales, la différence est encore plus énorme. Et pourtant elles aussi fournissent à l'histoire leur large contingent, pour qui sait les étudier avec fruit. Certes, nous ne sommes pas de ceux qui contestent la haute valeur de ce qui nous vient de l'antiquité, mère auguste, dont les sociétés actuelles ne sauraient trop se glorifier d'être les héritières; nous ne préférons pas, comme quelques-uns de ses détracteurs, les séraphins efflanqués et rachitiques du XIIIe siècle aux marbres sublimes du Parthénon, et ne mettons pas en parallèle le style baladin des pièces d'or de Philippe de Valois avec celui des médaillons de Sicile; autant vaudrait comparer la tête de la déesse de Syracuse aux physionomies baroques gravées sur les monnaies des derniers grands maîtres de Malte; mais ne faudrait-il pas être un peu plus porté d'amour pour ce qui vient de son pays? Ne serait-il pas convenable de prendre autant de soin d'enrichir les grandes collections publiques des produits des ateliers français, anglais, italiens, allemands, etc., qu'on en met à compléter leur séries siciliennes, arabes ou persiques? Il faudrait, selon nous, que le Cabinet de France, déjà le plus riche du monde, sans rien perdre de son caractère universel, fût éminemment *français*. Il faudrait que les séries, rangées dans les tiroirs de ses médailliers, permissent d'embrasser d'un seul coup d'œil l'histoire de notre patrie, écrite par les monnaies, depuis les imitations gauloises des statères de Philippe de Macédoine, jusqu'aux fractions les plus minimes de notre système décimal.

« Ce serait, pour l'administration nouvelle qui le régit, administration pleine de

bon vouloir, un noble moyen de laisser une trace dans l'avenir et de s'assurer la gratitude des travailleurs futurs. Le nombre des découvertes diminue chaque jour ; les défrichements, les démolitions de ruines féodales qui se sont succédé depuis trente années ont beaucoup produit ; mais ces mines s'épuisent peu à peu, et l'immense majorité des pièces rares, à cette heure, le seront probablement toujours. Il faut donc se hâter de recueillir ce qui tombe maintenant sous la main. Quelques mille francs, attribués chaque année sur le budget à la réalisation de cette patriotique pensée, permettraient de faire entrer au Cabinet la plupart des pièces remarquables qui se présenteraient, et de combler de nombreuses et regrettables lacunes. »

FERDINAND DE HOMPESCH,
Dernier grand maître de l'ordre de Malte.

Plus loin M. Fillon répond en ces termes au reproche que l'on adressait, dans une Revue belge, à M. Poey d'Avant, d'avoir fait entrer dans sa belle publication des monnaies féodales françaises celles des Marches d'Espagne :

« Tous les types féodaux primitifs de la Catalogne sont issus, sans exception, des empreintes carlovingiennes, qui sont comme autant d'estampilles posées sur les provinces du royaume franc, démembrées plus tard, et qui aident à les faire reconnaître, qu'elles soient placées au delà des Pyrénées ou sur les bords du Rhin. Pour n'en citer qu'un exemple, les monnaies de Barcelone portaient encore, au commencement du IXe siècle, le nom immobilisé du roi Charles, ainsi que le prouve le denier suivant, dont le cliché a été communiqué par M. Thompsen.

« Disons-le donc sans détour et sans crainte de blesser d'honorables susceptibilités, que nous respectons autant que personne, M. Chalon a uniquement obéi en cette circonstance à ce vague sentiment d'inquiétude éprouvé de nos jours par tous les citoyens des petits États que le courant des idées et la force des choses emportent fatalement vers une fusion, plus ou moins prochaine, dans de plus larges unités. Un mouvement irrésistible s'opère en ce sens au milieu des générations présentes, et la fin du XIXe siècle ne sera pas venue sans que bien des questions de cette nature ne soient résolues.

Chaque race, chaque grande nationalité tend à reprendre ses frontières naturelles. N'oubliant pas que les *Trevires*, les *Éburons*, les *Nerves*, les *Menapes*, et les peuplades des îles de la Meuse et du Rhin furent des Gaulois comme nous, nous désirons pour notre part, de toute notre âme, être témoin de l'heureux jour où leurs descendants rentreront dans le sein de la grande famille. »

Un des chapitres les plus curieux de cette préface est assurément celui sur l'immobilisation des types. Nous le reproduisons avec sa conclusion :

« De même que les empreintes impériales romaines avaient été maintenues au commencement du monnoyage mérovingien, de même celles des monnaies carlovingiennes continuèrent à être d'abord employées dans les ateliers devenus la propriété des seigneurs, c'est-à-dire que, la substitution d'un maître à un autre opérée, elles furent aussitôt immobilisées, comme l'avaient jadis été celles d'Anastase, de Justin et de Justinien, etc. La première soumise à cette règle invariable fut celle des CHRISTIANA RELIGIO de Louis le Débonnaire. Ce type, une fois immobilisé, reçut un nombre considérable de modifications. D'abord on introduisit dans le champ ou les légendes des points et d'autres signes de reconnaissance, auxquels succédèrent des lettres placées en général sous le portail d'église. Les légendes primitives furent ensuites remplacées, soit simultanément, soit successivement, par de nouvelles, appropriées aux lieux où les pièces étaient émises, ou aux hommes qui les faisaient fabriquer. A Arles, par exemple, la formule XPISTIANA RELIGIO vécut plus longtemps que le nom royal. Ce fut le contraire en maints autres endroits. Enfin le portique d'église demeura seul, pour disparaître à son tour plus ou moins vite, ou survivre défiguré, méconnaissable, pendant des siècles encore. On verra plus loin que les autres empreintes royales subirent le même sort que les XPISTIANA RELIGIO.

« Plusieurs motifs produisirent cette immobilisation des types, mais le plus puissant fut la raison commerciale. Le peuple, habitué à ceux consacrés par l'usage, qui étaient à ses yeux une garantie de bon aloi, eût éprouvé de la répugnance pour toute innovation trop précipitée; aussi les comtes, évêques, abbés et autres détenteurs des officines eurent-ils intérêt à les conserver, d'autant plus que l'autorité centrale avait encore trop de lustre pour que quelqu'un osât déroger à la coutume établie. On continua donc la fabrication des espèces au coin royal, mais on ne s'inquiéta nullement de varier le nom à chaque changement de règne. Les barons respectèrent la royauté et firent peu de cas du roi.

« Il ne faut pas chercher autre part la cause de l'émission prolongée de cette masse énorme de pièces aux types royaux altérés, bizarrement défigurés, rendus indéchiffrables à la suite de reproductions successives, et dont le poids et le titre baissent parallèlement à mesure qu'ils s'éloignent de l'empreinte originale.

« En un mot, PRÉCISER LA DATE DE L'IMMOBILISATION D'UN TYPE ROYAL DANS UN ATELIER, C'EST DÉTERMINER CELLE DU PASSAGE DE CET ATELIER, ET PAR CONSÉQUENT DE LA CONTRÉE OÙ IL SE TROUVAIT, SOUS LE RÉGIME FÉODAL; indication précieuse qui permet de combler les lacunes produites par le mutisme de l'histoire de ces temps de confusion. »

Nous terminerons ces extraits par quelques curieux détails sur le monnoyage :

« Les procédés matériels employés pendant le moyen âge à la fabrication des monnaies étaient excessivement simples. Un denier et une obole de Louis le Débonnaire, frappés à Melle, en donnent une idée très-exacte. Les coins étaient des morceaux de fer poli dont la surface avait été égalisée à la lime (ce qui explique les raies transver-

DENIER DE CORBEIL.

Débris du monogramme de Raoul.

DENIER DE LA PROVINCE DE BORDEAUX,

Frappé dans la première moitié du XIe siècle.

ÉCU D'OR DE LUCIEN GRIMALDI,

Prince de Monaco, grand chambellan de Louis XII.

DENIER DE SENLIS,

Au nom de Louis VI.

DENIER DE MEULAN,

Au type de Hugues II.

sales du champ de quelques pièces carlovingiennes et féodales), sur lesquels les lettres étaient enfoncées à l'aide d'un petit nombre de poinçons, qui varièrent selon l'époque et les exigences graphiques. La croix de l'obole de Melle est composée de quatre de ces poinçons et du flan destiné à recevoir leur empreinte. Le burin rectifiait les imperfections de ce travail expéditif, et la trempe durcissait ensuite les coins. L'emploi du procédé que nous indiquons avait pour effet d'occasionner aux arêtes des lettres une espèce de renflement produit par l'écartement du métal. Ce renflement est visible sur beaucoup de monnaies. Les grènetis s'obtenaient de trois manières : soit à l'aide d'une pointe, soit avec un poinçon en lentille, soit encore avec un burin façonné de manière à produire des entailles cunéiformes ou semi-circulaires. Le cercle que l'on remarque quelquefois, et qui donne au grènetis l'aspect d'un chapelet, vient de ce que l'artiste traçait d'abord au compas un rond sur le coin, afin de suivre plus régulièrement le contour. Le centre, où reposait l'une des branches du compas, était souvent marqué d'un petit trou qui produisait sur les pièces un point en relief.

« Le portail d'église, les monogrammes, croix et autres types, et certaines têtes elles-mêmes furent souvent formés au moyen de divers poinçons alternativement employés. De là ces figures géométriques d'une si affreuse barbarie.

« Les procédés que nous venons de décrire reçurent quelques modifications à partir du règne de Louis IX, par suite de l'élargissement du flan des pièces, des changements apportés dans les formes graphiques des caractères, et surtout de l'introduction plus directe de l'élément artistique; mais ils furent conservés quant à la donnée générale. Au lieu de faire les lettres des matrices au moyen de la combinaison de plusieurs poinçons, on en eut qui les formèrent d'un seul coup. Les têtes, bustes et figures furent obtenus de la même manière, ainsi qu'on le pratique encore de nos jours.

« Les monnaies se fabriquaient à chaud, afin d'obtenir un fort relief, avec des flancs très-minces. Quelques-unes des pièces d'or du XIVe siècle sont, sous ce rapport, très-curieuses à étudier. Il en est qui dénotent une habileté et une sûreté de main peu communes chez les monétaires de ces temps. Nous avons vu, entre autres, des gros de Philippe le Bel et des parisis d'or de Philippe de Valois qui ne laissent rien à désirer au point de vue de la précision et de la netteté prodigieuse du frappage.

« La fabrication à chaud usait très-vite les coins; c'est pourquoi on rencontre tant de variétés d'une même pièce dans le numéraire de l'antiquité et du moyen âge. »

Pour la première fois, à notre connaissance, du moins dans ces sortes de publications qui, rédigées avec un soin semblable, pourraient rendre de si grands services, le degré de rareté est indiqué à la suite de chaque numéro. Ajoutons que plusieurs des pièces de la *Collection Rousseau* sont uniques, et constatons que chez M. Fillon l'artiste marche toujours de pair avec l'archéologue.

Nous pouvons nommer aujourd'hui l'acquéreur de la collection Soltykoff : c'est M. le baron Sellière. Il l'a acquise au moment où des marchands anglais allaient lui faire passer le détroit. M. Sellière ne conservera aucun des objets qui la composent; elle sera mise sur table, aux mois de mars et d'avril, dans toute son intégrité. La vente est divisée par séries, telles que : armes orientales, — objets de la vie intime, — mobilier religieux, etc. Chaque série sera précédée d'une exposition et occupera plusieurs vacations. C'est M. Roussel qui est l'expert, et M. Pillet le commissaire-priseur.

Nous recevons le catalogue d'une vente d'estampes qui se fera les 18, 19 et 20 février. Qualité, condition, provenance, ces estampes ont tout ce qui peut ravir les amateurs. Les noms portés sur le catalogue indiquent suffisamment que toutes les écoles y sont représentées par des morceaux hors de ligne. Cependant, parmi toutes ces pièces, dont le choix d'épreuves est remarquable et fait deviner chez le collectionneur qui s'en sépare une variété d'aptitudes et de goûts des plus élevés, nous croyons devoir citer plusieurs morceaux qui, par leur rareté, doivent fixer plus particulièrement l'attention des amateurs.

Tels sont : *les Deux Femmes portant un enfant, Didon, le Satyre et l'Enfant, le Parnasse,* par Marc-Antoine Raimondi; — *Jésus devant le grand prêtre,* par Martin Schongauer; — *la Sainte Face, le Christ expirant sur la croix, Saint Jérôme dans sa cellule, la Grande Fortune,* plusieurs *Vierges, le duc de Saxe* vu de face, par Albert Dürer; — *Luther et Mélanchthon,* par Aldegrever; — *Saint Éloi et le roi Dagobert,* par le maître au monogramme J. G.; — *la Magdeleine,* par Annibal Carrache; — *le Pâtre jouant du flageolet,* par Berghem; — *le Mulet aux clochettes,* par K. Dujardin; — *le Portrait de Lutma, la Petite Mariée juive, le Griffonnement,* par Rembrandt; — *la Kermesse,* par Renesse; — *la Vierge pleurant sur le corps du Christ,* par Goltzius; — *Henri III,* par Jérôme Wierix; — *la Tentation de saint Antoine, la Vie de la Vierge et de Jésus-Christ, la Chasse, les Trois Pantalons, les Bohémiens, les Caprices, les Grandes Misères* avant les vers, *Claude Dervet,* par Jacques Callot; — *l'Ouverture du théâtre* au Palais-Cardinal pour la représentation de *Mirame,* de Richelieu, par Étienne de Labelle; — *le Festin royal* et *le Bal masqué,* par Moreau le jeune, magnifiques épreuves, avant la lettre, de compositions aussi recherchées pour l'importance historique que pour la grâce de l'exécution.

Enfin M. Clément dirigera, le 5 février, la vente du cabinet Delafontaine père, ancien élève de David. On y trouvera quelques bons dessins bien authentiques, quelques-unes de ces toiles que les artistes ne décrochent du mur de l'atelier que pour des amis, et surtout un portrait de *David* peint par lui-même en 1801. Ce portrait, donné par David à Gérard, fut acheté en 1837 à la vente de Gérard. Voilà donc une généalogie des mieux établies.

VENTES DIVERSES

Le lithographe Marin Lavigne est mort l'an dernier. De son œuvre il restera bien peu de chose, car il ne possédait guère qu'une facilité banale pour crayonner, et le métier plutôt que l'inspiration. Quoi qu'il en soit, l'ensemble de ses lithographies, réu-

nies par lui en quatre volumes, méritait un meilleur sort. Composé de 225 sujets, avec états différents, sur papier de Chine et papier blanc, épreuves d'essai et épreuves terminées et choisies avec soin, il a eu grand'peine à atteindre 200 francs. Parmi les pièces qu'il possédait dans ses cartons, une magnifique épreuve d'une lithographie de Géricault lui-même, imprimée avec ton et très-rare, s'est vendue 29 francs. C'est un des épisodes les plus touchants du grand drame de la retraite de Russie. Un cuirassier blessé au front, aveuglé par le froid, grelottant la fièvre et exténué par la faim, se maintient péniblement en selle. Dans la neige jusqu'à mi-jambes, un vieux grenadier manchot conduit son cheval par la bride, et le chien du régiment les suit pas à pas. N'arrivera-t-il pas un jour où l'on verra dans ces rares épreuves ce qu'elles contiennent en réalité... un sublime dessin de maître, et quelquefois aussi rare qu'un dessin réel qui a été contre-épreuvé !

Dans la vente dite Nauman, une épreuve du *Tigre couché*, rare et belle eau-forte de M. Eug. Delacroix, a été achetée 13 fr. 50 pour le Cabinet des estampes, ainsi que *le Christ au roseau,* du même maître. Cela est d'un bon exemple, et nous le citons pour encourager les amateurs à regarder les œuvres des contemporains.

On a vendu récemment un portrait du conventionnel Saint-Just. C'était un vieux pastel passé, flétri, taché d'humidité, qui le représentait à l'âge d'environ vingt ans, en habit bleu de ciel boutonné à collet haut et rabattu, dit à *la Marat,* en cravate blanche lâche. Au reste, ce portrait a été gravé par notre ami L. Flameng pour un livre édité par M. Malassis. Ce pastel, dessiné, dit-on, par une femme qui aimait cet homme à tête d'airain et à figure de chérubin, n'était jamais sorti de la famille Lebas. On sait que madame Lebas était fille de ce menuisier Duplay, dont l'hôte tragique a inspiré ce beau trait à M. Louis Blanc : « A Rome, les triumvirs se gorgeaient de dépouilles; ici les proscripteurs restent pauvres, et le plus puissant d'entre eux vit sous le toit d'un artisan dont il espère devenir le fils. » Le portrait de Saint-Just a été payé 250 francs par M. Hamel, avocat, auteur d'une *Histoire de Saint-Just* qui fut saisie et détruite par jugement, peu après sa publication.

Nous ne relevons jamais les bévues de MM. les experts; nous avons une plus haute idée des services que peut rendre aux amateurs la *Gazette des Beaux-Arts*. Voici cependant ce que nous signale un de nos collaborateurs, qui cachait dans un article sur l'hôtel Drouot, sous le pseudonyme de Gersaint, un critique distingué : « Attribué à Hemmelinck. *La Sainte Famille.* Les mérites de ce tableau nous rappellent si parfaitement Raphaël, surtout dans la tête de la Vierge, que l'artiste le doit avoir peint *après avoir étudié les œuvres de ce peintre unique!* » Ainsi voilà ce que l'on imprime en France en 1861. Mais nous lisons plus loin : « VELASQUEZ. *Portrait de Louis XV enfant!!! Le grand artiste s'est montré dans ce portrait le digne rival de Van Dyck pour la grâce de l'expression et la vérité des couleurs.* » Faut-il le dire? cette vente d'un M. S. de Londres n'était pas même discutable. Nous n'avons donc pas besoin d'ajouter qu'avant de l'ouvrir, l'expert a dû annoncer, selon l'usage, qu'il n'acceptait point les attributions du propriétaire; mais si du moins il met à couvert sa responsabilité vis-à-vis des assistants, comment cet expert, qui est l'un des plus occupés de Paris, ne lit-il point les manuscrits qu'il signe? Il est difficile — même à l'hôtel Drouot — de pousser plus loin l'étourderie.

VENTE DU CABINET DE FEU M. LE COMTE DE SAINT-MAURICE

Cette vente contenait peu de pièces hors ligne, mais l'ensemble était intéressant, et, sous l'expertise de M. Hoffmann, elle a honorablement occupé ses trois vacations. Nous joignons aux prix des médailles les plus intéressantes ceux de quelques livres usuels sur la numismatique. Cette vente s'étant faite dans de bonnes conditions, ces prix représentent assez justement la valeur courante.

MEDAILLES

ROMAINES. — CORDIA. M. CORDIUS. Tête radiée du soleil. ℞. AVFVS. Aigle éployé. (Coh. XIV. 6. 60 f.) AR. Quinaire. 31 fr. — AVGVSTVS. TR. POT. Auguste à cheval. ℞. P. STOLO. III. VIR. Apex entre deux anciles. (Coh. XXIV. 10. 80 f.) AR. 40 fr. — METTIA. Tête de Junon Sospita; derrière, un serpent. ℞. M. METTI. Victoire dans un bige au galop. (Coh. XXVIII. 1.) AR. Quinaire. 30 fr.

EMPEREURS ROMAINS. — CLAUDE. TI. CLAVD. CAES. AVG. Tête nue à g. ℞. COM. ASI. Claude couronné par la Fortune dans un temple à deux colonnes sur lequel on lit : ROM. ET. AVG. AR. Médaillon. 40 fr. — DOMITIEN. DOMITIANVS. AVGVSTVS. Tête laurée de Domitien. ℞. GERMANICVS. COS. XIII. Esclave germaine en pleurs assise sur un bouclier; dessous, une haste brisée. (Magnifique pièce d'or, gravée dans Cohen, XVII, 50.) 102 fr.

FRANCE. — LOUIS XIII. LVD. XIII. D. G. FR. ET. NAV. REX. Tête laurée, 1640. ℞. CHRISTVS. REGNAT. VINCIT. ET. IMPERAT. Huit L. couronnés formant une croix cantonnée de quatre lis (huit louis). Pièce gravée par Varin et dont on a frappé peu d'exemplaires. 169 fr.

AUTRICHE. — CHARLES-QUINT. CAROLVS. V. ROM. IMP. Q. FELICISS. ET. TRIVMP. AVGV. Buste coiffé du chaperon. ℞. INSIG. CAR. V. ROM. IMP. HILD. AO. 1528. Grand écusson de la ville de Hildesheim. MÉD. OR. 60 M. 84 fr.

SUÈDE. — SIGISMOND. SIGISMVND. D. G. REX. SVECIÆ. Buste à dr. ℞. HOC. TECPVS. NVDATVR. AVITO. Les armes de Pologne. AR. 32 M. 45 fr.

MÉDAILLES FRANÇAISES. — HENRICVS. IIII. D. G. FRANCORVM. ET. NAVARR. REX. Buste lauré de Henri IV à dr. 1606. Médaillon en bronze. 135 M. 31 fr. — LOUIS XIII. LVDO. XIII. D. G. FR. ET. NA. REX. CHRISTIANISSIMVS. Buste couronné à dr. ℞. FRANCIS. DATA. MVNERA. COELI. 17 OCTOBRIS 1610. Une main tenant la sainte ampoule. Médaille de couronnement. AR. 42 M. 46 fr. — LOUIS XIII et le DAUPHIN DE FRANCE. LVDOVICVS. XIII, D. G. FRANCORVM. ET. NAVA. REX. Buste lauré de face. ℞. MON. SEIGNEVR. LE. DAVPHIN. FILS. DE. FRANCE. Buste du dauphin de face. MÉD. AR. 40 M. (Ciselée.) 80 fr.

MÉDAILLES DIVERSES. — CHARLES-QUINT. D. CAROLVS. V. ROM. IMP. SEMP. AVG. GERM. HISPAN. ET. IND. REX. Son buste à dr. tenant un sceptre. ℞. HERCVLIS. EXCESSIT. MAGNA. VIRTVTE. COLVMNAS. PLVS. VLTRA. Deux colonnes surmontées d'une couronne; au milieu, un aigle. (Mieris, t. II, 386.) MÉD. OR. 55 M. 101 fr. — CHARLES BALZAC D'ENTRAIGUES. CAROLVS. BALSACIVS. ENTRAGVS. AN. ET. XXXIII. Son buste cuirassé à dr. Plaque de bronze. 60 M. 65 fr. — FERDINAND VII, ROI D'ESPAGNE. FERNANDO. VII. EL. COMMERCIO., etc. Son buste à dr. ℞. TOMAS. SVRIA. EN. MEXICO. AGOSTO. DE. 1809, etc. Décoration ovale. BR. 60 M. 60 fr. — MARIE DE BOURGOGNE ET MAXIMILIEN,

EMPEREUR D'ALLEMAGNE. MARIA, etc. Son buste. R/. MAXIM. I. FRID. III. etc. Buste couronné à dr. (Mieris, I, 184.) MÉD. OR. 50 M. 69 fr.

LIVRES

Almanach des monnaies, année 1789, in-16, relié. 13 fr. — COMBROUSSE. *Décaméron numismatique.* Petit in-folio. 62 fr. — DU MOLINET (Claude). *Le Cabinet de la bibliothèque de Sainte-Geneviève,* 1692, in-folio, relié. 9 fr. — HEMELARIUS (J.). *Imperatorum romanorum a Julio Cæsare,* etc. 1627, in-4, relié. 12 fr. 50. — LE BLANC. *Traité historique des monnaies de France.* In-4, relié, avec planches. 46 fr. — *Ordonnance et instruction selon laquelle se doibvent conduire et régler les changeurs ou collecteurs,* etc. 1633. Relié en parchemin avec de nombreuses planches. 28 fr. — STOSCH (Philippe de). *Pierres antiques,* 1724, in-folio, relié. 15 fr.

PH. BURTY.

PUBLICATIONS D'ESTAMPES

LA TENTATION DU CHRIST, *gravure au burin de* M. Alphonse François, *d'après* Ary Scheffer. — HÉBÉ, *gravure au burin de* M. Jules François, *d'après* Ary Scheffer. — IMMACULÉE CONCEPTION, *gravure au burin de* M. Achille Lefèvre, *d'après* Murillo. — *Paris,* Goupil et Cie, *éditeurs; octobre* 1860.

« Sur un pic hardiment lancé dans l'espace, et dont les flancs abruptes plongeant dans l'abîme font seuls mesurer la hauteur, se passe le mystère de la lutte suprême dont l'univers sera le prix : la pensée céleste et la pensée infernale, le bien et le mal, sont là seuls en présence l'un de l'autre, dans la région des nuages; on ne voit pas le monde, dont le sort se décide sur ces hauteurs. Satan, de ses doigts crispés, montre et offre les royaumes de la terre. Tout en lui respire le scepticisme immoral et dédaigneux; c'est l'ambitieux, le politique, le mondain... Le Christ, sans nul effort, montre le ciel et repousse la suggestion infernale par le sentiment de sa divine nature. Il n'est pas atteint et ne répond au séducteur que par un regard plein de mansuétude et de compassion.

« Rien n'égale le calme, la grandeur, la haute sérénité du Christ de M. Scheffer. Son origine céleste éclate bien plus encore dans la majesté de son port, dans sa taille élevée, dans sa pose haute et fière, que dans le cercle de lumière hiératique qui entoure son front. Ce sont là tous les caractères essentiels de la beauté, non pas comme les comprenait l'art antique, dans leur crudité matérielle et toujours un peu brutale, mais tempérés, amortis, raffinés par un jeûne de quarante jours, par la solitude et le froid des montagnes[1]. »

Ce n'est point sans dessein que nous détachons ces pages du livre de M. E. Renan. Elles contiennent plus que la pensée de ce critique disert et absolutiste, qui veut que la

1. *Études d'histoire religieuse,* par Ernest Renan, Paris, 1857; p. 425-427.

philosophie, la science et l'art lui-même ne soient le privilége que de quelques élus, système impie qui ferait du musée et de la bibliothèque une chapelle dont on ne forcerait la porte qu'avec un billet d'orthodoxie. Ces pages représentent fidèlement l'état de l'esprit d'Ary Scheffer au moment de sa mort et les influences qu'il subissait à son insu, car à un esprit altier et faible il joignait une âme sincère et naïve. Mais alors même qu'il se croyait plus libre, Scheffer était plus asservi : une pléiade d'esprits éminents, de philosophes ingénieux, de critiques immatérialistes l'entourait et lui soufflait l'inspiration littéraire. Scheffer ne sentait point le vide que l'on faisait bâbilement autour de son organisation de peintre. A force de lire ou d'entendre lire, de converser avec des théologiens en habit noir, de fermer son atelier à tout le monde et de s'abstenir des expositions publiques, il concentra toutes ses forces pour donner un corps aux fantômes des idéologues qui le flattaient. La *Françoise de Rimini* fut un des derniers regards que Scheffer avait jetés sur la nature; il n'y revint qu'à de rares intervalles, par exemple dans *le Christ au Roseau*. Mais *le Christ sur la montagne* fut son suprême effort pour expliquer sa doctrine nouvelle. Cette toile le renferme tout entier, avec ses défauts comme avec ses qualités éminentes. Inférieur dans la figure de Satan, dont la musculature fatigue l'œil, il se relève dans la figure du Christ : le geste, la pose, le mouvement du bras, la sublimité du regard, tout nous semble excellent, jusqu'aux draperies. La couleur elle-même est d'une harmonie douce, et la volonté du peintre transparaît si évidemment que l'on est forcé de s'abstrai e comme lui et de regarder en quelque sorte au delà de la toile.

Nos lecteurs ont déjà jugé dans une figure de *Génie captif*[1], d'après Paul Delaroche, de ce que le talent de M. Alphonse François renferme de grâce et de science. *La Tentation du Christ* (haut. 50 c., larg. 35) le montre encore soigneux de la forme et respectueux envers l'idéal du maître. Il y a dans le burin de M. Alphonse François une sensibilité et une sorte de mélancolie qui lui créent une place à part parmi les graveurs contemporains. Il interroge le maître qu'il veut traduire, et rend sa physionomie intime; son instrument est correct et souple, et il est arrivé par les procédés les plus simples à faire rayonner doucement la tête du Christ au milieu de son auréole. Quelques fines et légères contre-tailles autour des cheveux expriment d'une façon saisissante les effluves mystiques.

On sait que *la Tentation du Christ* appartient au gouvernement. Aujourd'hui que le tableau est rentré en France, nous nous demandons pourquoi le Louvre persiste à fermer ses galeries à Ary Scheffer comme à Paul Delaroche; il y a là un déni de justice des plus étranges, et nous pensons que c'est faire à la mémoire d'artistes d'une valeur réelle à différents titres un tort moral contre lequel nous devons protester.

En attendant qu'ils puissent s'arrêter au Louvre devant la toile originale, nous recommandons à ceux de nos lecteurs qui ont aimé le peintre de se procurer la gravure de M. Alphonse François. C'est encore une des pages les plus sincères de notre école moderne, et dans laquelle la science est cachée sous les dehors les plus aimables.

M. Jules François s'est attaqué à une autre figure de l'œuvre d'Ary Scheffer, publiée sous le nom de *Hébé*[2]. C'est, je crois, à de faibles variantes près, celle des femmes

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, p. 79.
2. Haut. 37 cent., larg. 20 cent.

qui personnifie l'*Amour terrestre* dans le tableau peint pour madame Benoît Fould.

Hébé est debout, accoudée à un nuage; une draperie claire glisse de la hanche et enveloppe les jambes; d'une main elle élève négligemment la coupe qui abreuve les dieux, et de l'autre elle tient l'aiguière; sa tête ronde et blonde est à la fois mutine et ingénue; près d'elle l'aigle, dont la tête est d'un beau caractère, semble l'envelopper de son aile protectrice, et le ton de celle-ci forme, pour le corps en pleine lumière de la jeune fille, un repoussoir ingénieux.

M. Jules François a gravé avec une conscience remarquable cette figure assez insolite dans l'œuvre d'Ary Scheffer, qui cherchait plus volontiers ses inspirations dans la poésie allemande ou dans le mysticisme néo-chrétien que dans la mythologie grecque. Rien n'est esquivé : le modelé, toujours un peu sommaire chez ce peintre, est poursuivi délicatement; la figure, les seins, les bras, sont particulièrement réussis. Le procédé est doux sans mollesse, fin sans préciosité; l'ensemble est blond et aérien comme il convient à la représentation d'un être semi-divin.

M. Achille Lefèvre vient de reprendre *l'Immaculée Conception*[1], et sa nouvelle traduction nous a semblé bien supérieure à toutes celles qui l'avaient précédée. Ici nous n'avons point à juger la peinture, et MM. Goupil ont bien fait de populariser par une gravure importante cette composition célèbre dans toute l'Europe et qui nous fut si chèrement disputée à la vente Soult. La Russie, l'Angleterre nous enviaient cette toile; elles nous jalouseront davantage encore en regardant la gravure de M. Achille Lefèvre, qui a glissé sur les défauts pour n'insister que sur les qualités. Ce sera toujours une décoration charmante pour l'oratoire d'une dévote mondaine. Le maniérisme des mains, le mouvement précieux des yeux vers le ciel, l'inconsistance des plis de la tunique sont un passe-port auprès de ceux qu'inquiètent les austérités d'un art plus grave. M. Achille Lefèvre l'a compris comme nous, et il a cherché avant tout à rendre la rondeur des membres enfantins et l'harmonie générale des groupes, tout en conservant avec mesure la couleur. Seul le manteau de la Vierge est d'un ton sourd qui le ferait croire en velours; le bleu de l'original est beaucoup moins profond.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

Les Émaux d'Allemagne et les Émaux limousins, *par* MM. de Quast *et* F. de Verneilh. *In*-8 *de* 48 *pages*. — Hardel, *à Caen*, 1860; *Paris, chez* Didron.

Les Pénicaud, *in*-8 *de* 32 *pages*; — Léonard Limosin, *in*-8 *de* 20 *pages*; — Les Limosin, *in*-8 *de* 27 *pages*; — Les Guibert, Les Vergnaud, *in*-8 *de* 8 *pages, par* M. Maurice Ardant. — *Limoges*, Chapoulard frères.

Dans le congrès scientifique dont M. de Caumont provoqua la réunion à Limoges, pendant l'exposition régionale qui se fit dans cette ville, en 1859, la question des

1. Haut. 65 cent., larg. 45 cent.

émaux devait occuper une des premières places. Les monuments d'un art industriel qui avait illustré la capitale du Limousin, depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIIe, exposés par tous les amateurs de la province, excitaient à s'en occuper. De vus, l'occasion semblait excellente de revendiquer pour soi une invention que plusi s savants croyaient limousine. M. Léon de Laborde, dans sa *Notice sur les émaux du Louvre*, le regrettable abbé Texier, dans son *Dictionnaire d'orfévrerie*, avaient contribué à propager cette croyance. Il n'y eut donc rien d'étonnant à ce que les membres du congrès scientifique fussent appelés à la controverser ou à la sanctionner. C'est la controverse qui a prévalu, et il nous semble difficile de nier aujourd'hui l'antériorité des émaux rhénans sur les émaux limousins.

Une lettre écrite au congrès par M. le baron F. de Quast, inspecteur général des monuments historiques de la Prusse, donnant la liste des émaux cloisonnés et champlevés, *à date certaine*, que possède l'Allemagne; une discussion des faits énoncés dans cette lettre et l'examen des émaux limousins à date également certaine, discussion conduite avec une grande lucidité par M. F. de Verneilh, ne nous laissent aucune incertitude à cet égard. Nous nous rangeons donc entièrement à l'opinion du savant allemand et du savant limousin dont nous partagions depuis longtemps le sentiment.

Mais, de ce que les émaux de Cologne ont été fabriqués antérieurement à ceux de Limoges, faut-il conclure que les seconds sont une imitation des premiers? M. F. de Verneilh ne le pense pas. Conséquent avec les idées qui lui ont fait trouver une influence byzantine directe dans la construction des églises à coupoles que l'on a élevées au XIe et au XIIe siècle dans le Périgord et dans le Limousin[1], l'auteur croit que cette même influence s'est exercée sur les orfèvres de Limoges. Comme ceux de Cologne, ils se seraient pris à imiter les émaux byzantins, émaux incrustés dans des cloisons d'or, avec des couleurs vitrifiables, parfondues dans une plaque de cuivre champlevé; seulement, l'imitation en France aurait été plus tardive qu'en Allemagne.

Ce Mémoire, extrait du *Bulletin monumental*, est rempli de faits et le complément nécessaire des beaux et bons livres que l'on a déjà publiés sur l'histoire de l'émaillerie. Il les complète, parfois les rectifie, et si nous n'insistons pas davantage aujourd'hui sur les faits qu'il éclaircit, c'est que nous comptons y revenir plus tard en faisant, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un résumé des recherches dues à MM. Léon de Laborde, Jules Labarte et Ferdinand de Lasteyrie.

A côté de ces savants qui s'attachent surtout aux origines de l'émaillerie, se place M. Maurice Ardant, dont les recherches s'adressent spécialement aux auteurs des chefs-d'œuvre que nous a légués cet art transformé au XVIe siècle. Archiviste du département de la Haute-Vienne, M. M. Ardant compulse avec persévérance le dépôt qui lui est confié, et y trouve une foule de faits nouveaux consignés dans les notices diverses dont nous avons écrit plus haut les titres.

Le premier de cette famille qui porta si loin l'art de l'émaillerie peinte est *Léonard Pénicaud*, dont le patois a changé le prénom en celui de *Nardou* ou *Nardon*. C'est ce qui explique les lettres L. P. de son poinçon. Comme en 1495 il participait à un contrat, il devait être né en 1474. Il avait trente ans environ lorsqu'il peignit l'émail du musée de l'hôtel de Cluny, daté de 1503. En 1511 il était centenier, et en 1513 on

1. F. de Verneilh, *les Églises byzantines de la France*, 1 volume in-4° avec planches. Paris, Didron. — L'auteur appelle byzantines les églises à coupoles, et non celles auxquelles on a donné à tort ce nom et que les archéologues désignent sous celui d'églises romanes.

l'avait nommé consul. C'était donc un des hommes considérables de sa cité, et, de fait, le nombre de maisons, de vignes et d'oseraies qu'il possédait, d'après les archives du Limousin, nous montre qu'il n'était pas moins bien doué par la fortune que par la nature. En 1570 une de ses maisons est encore sous son nom, mais il n'a pu vivre jusqu'à cette époque.

Jehan Pénicaud — celui que l'on appelle *Jean I* — habitait la même maison et travaillait dans le même atelier que Léonard Pénicaud, et de plus il avait conservé son poinçon; preuves évidentes de très-proche parenté, soit directe, soit collatérale. Il était enlumineur en même temps que peintre sur émail. La mort de ce Jean I est antérieure à l'année 1588. *Jean Pénicaud le jeune*, — *Jean II*, — fils ou frère de Jean I, travaillait de 1531 à 1539.

Quant à la date de sa mort, elle est incertaine, mais survenue avant 1588, comme celle de Jean I.

Son fils était *Jean III*, le plus illustre de cette dynastie d'émailleurs. Mais on ignore et la date de sa naissance et celle de sa mort; on pense seulement que c'est de lui qu'il s'agit dans un acte de 1610.

Pierre Pénicaud, né vers 1515, vivait encore en 1590. Il était peintre sur verre en même temps qu'émailleur. En l'année 1555 il lui était payé 10 livres par demi-toise carrée[1], pour un vitrail représentant la *Cène*. Ses émaux sont signés P. P.

M. M. Ardant a retrouvé fort probablement le nom de l'un des élèves des Pénicaud qui marque ses émaux d'un P. V. couronné. C'est *Pierre Vigier*, dit *Calet*, époux de Valérie *Limosin*, qui payait une rente, de 1528 à 1535.

Ce nom de *Limosin*, que nous venons d'écrire, était celui d'un courtier et aubergiste à l'enseigne de « Saint Georges, » dont est né vers 1505 le grand artiste qui reçut le prénom de *Léonard*. Son parrain et son maître est-il l'autre Léonard, le premier des Pénicaud? M. M. Ardant incline à le penser, car les dates n'y font point obstacle.

Léonard et *Martin Limosin* frères, émailleurs, habitaient la même maison en 1541, « la maison des Limosin, » comme dit un contrat de 1510.

C'est en 1528 que Léonard entra à l'école de Fontainebleau, et en 1532 qu'il aurait commencé à peindre sur émail. Ses émaux, presque toujours signés, nous montrent ses progrès, son apogée vers 1552 et sa décadence en 1570. Et certes après quarante années de travaux il avait bien le droit de déchoir.

Léonard Limosin exécutait ses émaux d'après les cartons d'autres peintres, puisque l'on sait que c'est Michel Rochetet qui lui fournit le modèle des douze figures d'apôtres que possède aujourd'hui l'église Saint-Père de Chartres; puisque notre collaborateur, M. Ém. Galichon, possède, dessinées par Niccolo del Abbate, les figures d'anges qui entourent la *Crucifixion* du musée du Louvre; puisque l'on reconnaît enfin des compositions de Raphaël parmi les sujets qu'il a reproduits. Mais il était peintre lui-même, graveur, arpenteur à l'occasion, et en définitive un « curieux. »

Le musée de Limoges est assez heureux pour posséder, on le sait, un grand tableau de Léonard Limousin, peint en 1551, qui est la reproduction de l'un de ses émaux. Il représente *Jésus-Christ apparaissant à saint Thomas et aux Apôtres*, et formait le centre d'un retable à volets.

1. Si cette unité de mesure est le carré élevé sur une demi-toise, elle correspond à peu près au mètre carré d'aujourd'hui, qui se paye au prix de 200 à 250 francs pour les vitraux légendaires dans les bonnes fabriques.

M. Robert Dumesnil cite de lui quatre estampes signées, datées de 1544 et de la plus insigne rareté.

Les archives de la Haute-Vienne renferment un plan dressé par Léonard Limosin le 7 novembre 1561, à la demande du Parlement de Bordeaux, avec une longue légende explicative écrite et signée de sa main.

Enfin, un voyageur de 1572 cite parmi les curiosités de Limoges « une petite ydole de Mercure massive en cuiure ayant des yeux d'argent, » qu'il vit dans l'atelier du Limosin. Cette statuette a été retrouvée par M. M. Ardant, qui l'a cédée au Cabinet des antiques, après l'avoir proposée en vain à sa ville natale qui possédait en ce temps-là un administrateur assez inepte pour s'opposer à la création d'un musée.

Quant aux honneurs qui échurent au grand artiste, on sait quels ils furent à la cour de François Ier et de ses successeurs. Il était « peintre et valet de chambre du roy » et son « émailleur ordinaire. » Mais, en même temps que la faveur royale, les honneurs municipaux ne lui firent point défaut, car en 1571 il était nommé consul en même temps que Jean Pénicaud.

Un titre constate qu'il était mort en 1577, ce qui s'accorde avec l'opinion commune qui le fait mourir en 1575.

Jean Limosin I était le frère ou le fils de Léonard, dont il hérita. Il avait boutique séparée de celle où travaillaient son oncle et son père, Léonard et Martin Limosin. Il travaillait en 1597, signait ses œuvres de ses initiales J. L., et était mort en 1610.

Un *Jean II Limosin,* son fils, signait ses émaux des mêmes initiales séparées par une fleur de lis, en sa qualité d'émailleur du roi, à ce que suppose M. M. Ardant. Il vivait encore en 1646.

Enfin *Jean III Limosin,* émailleur, finit par renoncer à l'art pour se faire aubergiste à l'enseigne de *la Poire.*

Outre les membres de cette famille qui portent le prénom de Jean, il existe un *François Limosin* qui travaillait en 1534. Il vivait encore en 1564, comme le constate un plan dressé à cette époque par un autre émailleur, « Jehan Court, dit Vigier. » En 1579, lui ou son fils *François II* était propriétaire indivis avec un Léonard Limosin, qui est un *Léonard II,* fils du chef illustre de cette famille d'artistes.

Enfin on trouve un *Joseph Limosin* qui vivait en 1706, et même un *Bernhart Limosin,* dont un émail existe au musée de Dresde et qui probablement travaillait en Allemagne.

En compulsant les archives de la Haute-Vienne, M. M. Ardant a trouvé le nom d'une famille d'orfévres existant depuis l'année 1481. C'est celle des Guibert, à laquelle appartient *François Guibert,* qui payait la dîme en 1655. C'est à ce dernier qu'il faut attribuer, sans doute, les émaux signés F. G. et datés de la seconde moitié du XVIIe siècle.

Enfin un *Barthélemy Vergnaud,* émailleur, dont on ne connaît point encore les œuvres, vivait en 1627.

Dans ce résumé des substantielles brochures publiées avec tant de zèle par M. M. Ardant, nous avons voulu nous attacher exclusivement aux dates et aux faits biographiques précis, laissant de côté toute question d'art. Ce n'est pas que l'intrépide chercheur ne l'ait traitée et n'ait décrit quantité d'émaux inconnus avant l'exposition de Limoges qui les a mis au jour. Mais, forcés de nous restreindre et de choisir, nous avons préféré laisser à chacun le soin d'étudier dans nos musées les œuvres diverses des émailleurs dont M. M. Ardant a essayé de débrouiller la biographie, nous contentant de poser des jalons qu'il nous a retrouvés et fournis.

Les Courteys, dont nous avons parlé dans le précédent numéro, les Raymond, les de Court, les Nouailher, seront le sujet d'autres travaux non moins excellents qui compléteront le livre que M. M. Ardant avait déjà publié, dès l'année 1855, sous ce titre : *Émailleurs et émaillerie de Limoges.*

ALFRED DARCEL.

— Les artistes et les amateurs se préoccupent vivement d'un superbe dessin de Raphaël rapporté d'Angleterre par M. Clément, à la suite de la grande vente Woodburn. Cette esquisse à la plume du plus grand des maîtres est la première pensée du tableau de *la Belle Jardinière* que nous possédons au Louvre. C'est donc au Louvre qu'il serait naturel de voir entrer ce délicieux morceau, qui permettrait de voir après quelles études et par quel chemin Raphaël est arrivé à la perfection d'une de ses œuvres les plus charmantes.

— On vient de terminer dans le nouveau Louvre la décoration des salons de réception de M. le ministre d'État. L'ensemble, comme les moindres détails, en ont été dessinés par M. Lefuel; nous aimons peu, pour notre part, l'abondance de l'or qui couvre littéralement les murailles, mais les ornements ont été très-délicatement exécutés. M. Maréchal fils a peint le plafond, qui représente l'achèvement allégorique du Louvre. Il s'est tiré heureusement d'un sujet toujours ingrat à traiter; mais nous louerons plus particulièrement les quatre compositions qu'il a placées dans les pénétrations des voussures. Ici François Ier accueille les plans de Pierre Lescot, en présence de Jean Goujon; là Henri IV fait continuer la galerie du bord de l'eau. Dans la dernière, Perrault présente à Louis XIV les plans de la colonnade. Ces scènes sont habilement agencées; les personnages principaux de l'époque, dans l'art ou la politique, y figurent au second plan, et M. Maréchal a varié avec intelligence les lieux où se passent ces actions. C'est M. Louis Duveau qui peint provisoirement à la colle ces compositions d'après les cartons de M. Maréchal; celui-ci les a retouchées en dernier lieu. Elles sont reliées par des motifs d'ornementation et des groupes de génies personnifiant les arts, peints en tons de camées par M. Biennoury.

Ce salon communique par une large ouverture avec un second salon qui doit servir au besoin de salle de spectacle, et dont le plafond est dû à un de nos peintres les plus intelligents, M. Gendron.

— L'administration municipale de Paris, se préoccupant de protéger contre l'action délétère de l'air et des eaux nos fontaines, exécutées en fonte de fer, n'a pas hésité à reconnaître que les procédés de M. Oudry étaient ceux qui tout à la fois préservaient le mieux ces sortes de monuments de la destruction et altéraient le moins les finesses des sculptures. Après avoir confié à cet habile industriel les candélabres et les bancs de nos promenades publiques et plusieurs fontaines, entre autres celle de la place Louvois, sur laquelle notre collaborateur M. Darcel a publié ici même un intéressant article[1], elle vient encore de remettre à M. Oudry les fontaines de la place de la Concorde. Au moment où nous écrivons ces lignes, des ouvriers démontent ces motifs de décoration dont l'heureuse conception est due à M. Hittorff, et transportent dans les ateliers d'Auteuil les sculptures que l'on va soumettre au cuivrage.

— On vient de démolir les deux groupes de Chimères domptées par des enfants qui

1. Voyez tome II, p. 187.

étaient placées à droite et à gauche du bassin inférieur de la fontaine Saint-Michel, sur le boulevard de Sébastopol. On sait que ces groupes, exécutés en plâtre, n'étaient que provisoires; ils seront prochainement remplacés par d'autres en bronze qu'on termine en ce moment dans les ateliers, et qui sont la reproduction des premiers, à part quelques modifications de détail.

— Nous pouvons dès aujourd'hui annoncer un ouvrage qui s'élabore depuis nombre d'années dans le silence recueilli de la province, si favorable aux œuvres de longue haleine. Il s'intitule : *Poitou et Vendée, études artistiques et historiques*, par MM. B. Fillon et O. de Rochebrune. « Le côté artistique des choses, écrivent les auteurs dans leur prospectus, a surtout été pour eux l'objet d'une étude spéciale. Ils se sont donné la main sur ce terrain neutre, au-dessus des vieilles querelles de partis, s'inspirant d'un commun amour pour leur terre natale. L'artiste et l'antiquaire ont exploré ensemble la Vendée; ils ont étudié sur place ses croyances, ses mœurs, ses coutumes; ils ont fouillé avec une égale ardeur son sol et ses archives, dessiné et décrit ses sites les plus saisissants et les plus pittoresques, ses monuments et ses ruines les plus caractéristiques, recueilli ses chants et ses légendes; ils se sont approprié, en un mot, tout ce qui peut donner sa vraie physionomie et celle de son peuple. » Et plus loin encore ils ajoutent : « En ouvrant aujourd'hui leurs portefeuilles et leurs cartons à ceux qui aiment l'art, l'histoire et la nature, ils leur promettent une ample moisson de faits et de croquis puisés aux sources les plus sûres, et empreints de ce cachet de vérité qui est la première qualité de travaux comme celui qu'ils ont entrepris. Leur œuvre collective, dans laquelle le passé et le présent viendront également prendre place, à défaut d'autre mérite, aura du moins celui d'être un double portrait peint au vif. C'est maintenant à la bienveillance du public de leur venir en aide et de les soutenir dans l'accomplissement de cette tâche, qui n'est point de leur part une spéculation, comme l'on peut s'en convaincre en comparant le prix du livre avec celui des publications analogues. »

Nous ne saurions trop insister sur l'importance et sur l'intérêt d'un semblable effort, mais nous attendons, pour le louer à notre aise, que nous puissions en détacher quelques pages et même quelques eaux-fortes pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. L'ouvrage se composera de soixante feuilles de texte, grand in-4°, formant 480 pages, sur papier fort d'Annonay, et sera imprimé en caractères entièrement neufs. Les gravures hors texte, au nombre de cent vingt (et parmi celles-ci figureront quelques portraits gravés par M. Charles Méryon, c'est-à-dire avec cette conscience qui est une résurrection), seront tirées à deux teintes. Nombre de bois représentant des objets antiques, des médailles, des signatures, seront intercalés dans le texte. L'ensemble paraîtra dans l'espace de deux ans, et le prix des deux volumes qu'il formera est fixé à 60 francs.

LE SALON DES ARTS UNIS

C'est le 25 janvier dernier que le *Salon des Arts unis* a été inauguré par une fête brillante. Tous les arts s'étaient unis, en effet, pour donner du lustre à cette inauguration. L'architecte, transformant en une fort belle salle d'exposition l'ancien jardin de l'hôtel que la Société a pris à bail, en a ménagé l'entrée sur la rue de Provence par une jolie serre toute garnie de fleurs, et l'ancienne façade d'ordre ionique est devenue

une décoration intérieure des plus élégantes, en même temps qu'elle ouvre ses cinq portes aux membres du cercle. Les peintures et les sculptures qui remplissent le *Salon* étaient l'objet même de la fête, dont les sculpteurs et les peintres semblaient ainsi faire les honneurs avec le concours d'une musique excellente, exécutée par les grands artistes du Théâtre Italien.

Le premier sentiment d'approbation, et il était unanime, a été pour la disposition du local, approprié avec infiniment de bonheur et de goût à sa nouvelle destination. On ne s'attendait guère, il faut le dire, à une exposition aux flambeaux; mais la surprise a été fort agréable de voir que la peinture ne perdait rien à s'éclairer de cette façon, et que, tout au contraire, la plupart des tableaux s'en trouvaient bien et faisaient ainsi beaucoup mieux encore qu'au grand jour. Le ton doré que jettent les rayons du réflecteur convient d'autant plus à la peinture moderne qu'il en tempère les crudités, en tranquillise le tapage et y ajoute de la distinction en y mettant une douce harmonie. Le réflecteur a ce double effet, qui est admirable, d'éclairer vivement les toiles et de les terminer pour ainsi dire par un glacis de lumière. Sous ce vernis artificiel, telle pochade perd de son impertinence, telle peinture grandit en gagnant de la tenue, de l'accord, et quelquefois de la poésie. En un mot, l'innovation est des plus heureuses, et, puisque tous les artistes en sont satisfaits, personne assurément ne s'en plaindra.

En attendant que le gouvernement ouvre le Salon qu'il a promis pour cette année, il est charmant d'avoir à sa disposition, au centre de Paris et comme qui dirait sous la main, une exposition moins solennelle, mais permanente et destinée à se rajeunir continuellement par l'envoi de nouvelles œuvres. Aussi bien, si le *Salon des Arts unis* nous montre les tableaux et les sculptures de la plupart des artistes que nous retrouverons dans les palais de l'État, tels que Barye, Delacroix, Gigoux, Isabey, Gudin, Français, Baron, Jacquand, Biard, Chaplin, madame Escalier, Faustin Besson, feu Saint-Jean et autres, il nous offre aussi des morceaux que nous n'aurons jamais l'occasion de revoir, des choses uniques dont personne encore n'avait joui et dont on ne jouira plus d'ici à peu de temps. Nous voulons parler, comme on le pense bien, de cette merveilleuse réunion de cent dessins de M. Ingres. Voilà ce que l'on n'a point vu et ce que l'on ne verra point dans les plus magnifiques expositions du gouvernement. Une fois rentrés dans les cabinets d'amateurs, dans les collections privées, dans les familles d'où on les a tirés momentanément à si grand'peine, ces dessins sans prix, ces vénérables crayons seront pour toujours dérobés au regard des artistes et pour toujours inaccessibles au public. Tout se réunit donc pour donner à ce recueil de dessins un intérêt inestimable : la rareté de l'occasion, le nom du grand maître, les scènes ou les personnes représentées, l'intimité des études, la curiosité des variantes, enfin la qualité et le nombre. Ici, ce sont des portraits de tels personnages fameux ou qui le seront désormais, rien que pour avoir posé sous l'œil d'un tel peintre; là, ce sont des croquis faits sur nature, d'une main nerveuse et fière, et avec la finesse des plus illustres Florentins; plus loin c'est une invention cherchée du bout de la plume, entre le bien et le mieux, entre l'individu et le type, entre la vie qui palpite et qui remue, et le style qui l'apaise et la rehausse. Partout c'est un charme indéfinissable; chaque repentir est un enseignement, chaque différence un trait de lumière. La plupart des portraits de

M. Ingres sont légers comme un souffle ; mais dans ce souffle est passée toute l'âme du modèle. Par les excellents fac-similé de Calamatta et de Dien, nous connaissions ces effigies de la famille Gatteaux ou de la famille Forestier, qui d'avance ont prouvé à la photographie que l'art est, quand il veut, plus exact que la science, plus précis que les mathématiques, plus pénétrant que la chimie, plus sensible que le collodion, plus subtil que le chlorure, plus clairvoyant que la lumière, plus vrai enfin que la vérité même. Mais d'autres portraits ont paru au *Salon des Arts unis,* qui étaient pour ainsi dire inconnus, par exemple ceux de MM. Delescluze, Hippolyte Flandrin, Sturler, Forster, ceux des Lethière, des Baltard, et ceux de madame Haudebourg-Lescot, de madame Flandrin, de madame Magimel, et celui de madame Destouches, si délicat, si gracieux, si adorable dans son impossible costume empire, et malgré la roideur voulue de sa robe en forme de cylindre, malgré l'extravagance apparente de sa toque à plumes et la disgrâce inévitable de cette taille que nos pères trouvaient charmante! Au surplus, nous ne voulons pas anticiper ici sur le travail qu'un de nos plus éminents critiques doit consacrer prochainement aux dessins de M. Ingres, et nous laissons intact et vierge ce chapitre d'appréciations qui ne saurait être confié à un écrivain plus éclairé et plus habile.

En quittant la salle d'exposition pour entrer dans les salons du cercle, les invités remarquaient, entre autres sculptures dont nous rendrons compte, deux bas-reliefs de M. Gatteaux, qui, par la délicatesse du travail et par leur distinction, se trouvaient placés si à propos dans le voisinage des dessins de M. Ingres.

Venaient ensuite deux vitrines renfermant les bijoux de M. Castellani, qui, dans leur genre, sont le dernier mot de l'orfévrerie. Par l'heureuse union de l'archéologie avec l'art, de la science la plus profonde avec un goût exquis, l'orfévre romain a créé des chefs-d'œuvre de toutes les époques, de tous les styles, de tous les pays, et il a fait revivre la joaillerie antique avec son caractère tantôt sévère et précieux, tantôt gracieux et mâle, toujours significative dans ses ornements, toujours parfaite dans ses sobres détails, toujours digne et simple, même dans sa richesse. Les bijoux de M. Castellani sont destinés à produire toute une révolution dans l'orfévrerie moderne, et l'on peut dire que ceux qu'il a exposés au *Salon des Arts unis* valent des millions, non pas comme matière, mais comme art.

Après le concert, chacun s'est donné le plaisir de visiter les salons du nouveau cercle, et chacun s'est demandé ce qu'était au juste l'établissement qui s'inaugurait sous de tels auspices et d'une manière si brillante, malgré quelques fautes de détail dues à un manque d'unité dans la direction. A cette question qui était sur les lèvres de tout le monde, les fondateurs ont répondu en distribuant le programme que nous reproduisons ici, et qui exprime très-clairement leurs intentions :

« Dans la pensée de ses fondateurs, le *Salon des Arts unis* doit être une exhibition continuelle offerte aux artistes, une retraite élégante ménagée aux amateurs, un musée permanent ouvert au public.

« Jusqu'à présent les Salons, presque toujours annuels, étaient l'affaire exclusive du gouvernement et lui imposaient un devoir qui, à force de se renouveler, perdait de son

importance, de sa dignité même, et dégénérait en souci. On commence aujourd'hui à comprendre qu'une partie de ces soins doit être abandonnée aux institutions du genre de la nôtre. Tandis que l'État organiserait, à de longs intervalles, des fêtes solennelles, où la nation se donnerait à elle-même le spectacle de ses progrès ou l'avertissement de sa décadence, les Sociétés privées prendraient à leur charge ces exhibitions journalières et plus modestes que provoquent une production de chaque jour et une curiosité sans cesse en éveil. Il s'agissait donc, pour les artistes, de s'assurer quelque part une hospitalité convenable, non pas précaire, mais constante, non pas bruyante et solennelle, mais intime et recueillie. C'est justement celle que nous leur offrons.

« Mais le personnel intelligent, aimable et distingué qui compose le monde des amateurs, c'est-à-dire tous les hommes de goût et de loisir, avaient besoin d'un centre commun, où ils pussent se voir sans se chercher, entretenir leurs anciens rapports et en créer de nouveaux, échanger leurs impressions et se communiquer leurs découvertes. Ce lieu de réunion, où pouvait-on le mieux choisir que dans une demeure déjà embellie par les ouvrages du peintre, du statuaire, du graveur, et dans laquelle ceux qui aiment les arts se trouveront naturellement en contact avec ceux qui les cultivent?

« Il serait inutile, sans doute, d'énumérer en détail les avantages dont jouissent les amateurs dans l'établissement qui ouvre aujourd'hui ses portes au public, et que nous avons inauguré avec le concours de tant d'artistes éminents, et sous les auspices du grand peintre, M. Ingres, dont le nom seul est une consécration. Pour eux nous réunirons ici des livres, des estampes, des dessins, des photographies, des journaux, de la musique, tous les genres de renseignements, toutes les manières de distraction, sans parler de ces causeurs érudits qui sont des livres vivants, et dont la mémoire est le plus sûr des dictionnaires. A ces avantages se joint la chance d'un tirage au sort, car la Société acquerra les plus belles œuvres qui auront figuré dans l'année au *Salon des Arts unis*, et les répartira par la voie du sort entre les souscripteurs.

« Par ce système d'acquisitions, notre Société, nous l'espérons, aura bien mérité des artistes, puisqu'en attendant les grandes récompenses de l'État ils auront ici de la lumière, de la publicité, des juges, ou, pour mieux dire, des spectateurs choisis, compétents et empressés.

« Notre Salon sera donc une institution d'un nouveau genre, où l'on trouvera non pas les émotions du jeu, mais les jouissances de l'art, les plaisirs de l'esprit. Pour les artistes, le *Salon des Arts unis* sera une exposition dans un cercle; pour les amateurs, ce sera un rendez-vous dans un musée. »

Ce programme est clair, il est nouveau, il marque des intentions généreuses et un bon esprit; mais il ne faut pas se dissimuler que l'exécution en est difficile, qu'elle veut encore une fois de l'unité dans la direction, beaucoup de suite, beaucoup de tenue, de continuels ménagements envers les artistes dont l'amour-propre est si légitimement irritable, et enfin une sollicitude de tous les jours, une surveillance de tous les instants.

CH. B.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

DE LA GRAVURE A L'EAU-FORTE

ET DES EAUX-FORTES DE JACQUE

Un de nos excellents paysagistes, Jules Dupré, me disait un soir, comme nous regardions ensemble à la lampe un portefeuille d'estampes : « Les peintres font de la peinture dans leurs bons et leurs mauvais jours, mais ils ne font de l'eau-forte que dans leurs bons jours. » En effet, ce qu'on entend par une eau-forte parmi les artistes, c'est une composition conçue en un moment de belle humeur, et dont l'exécution s'improvise dans une matinée, un jour de gai soleil. Un peintre, en se promenant dans la campagne, aura vu des enfants qui jouaient, une laveuse, une fileuse, que sais-je? ou bien un pâtre qui menait ses bêtes à l'abreuvoir. La lumière éclaire vivement le vieux mur auquel est adossée la fontaine; sur ce mur blanc, décrépi, se détachent les animaux à demi cachés çà et là par l'ombre d'un bouquet d'arbres, et dans cette ombre intermittente

brillent les taches claires du pelage, tandis qu'un rayon qui s'est glissé entre deux branches pique le bout des cornes ou l'extrémité des longues oreilles. Les tons fauves de la vache, le poil grisonnant de l'âne, forment par places des demi-teintes chaudes ou argentées; le pâtre, qui s'appuie sur la margelle, varie les silhouettes, accidente le drame du clair-obscur, et, sans le savoir, il achève la grâce du troupeau... Cette image naïve a saisi le peintre; elle s'est déjà gravée dans son esprit, et, plus elle a mordu sur sa mémoire, plus il est impatient de la faire mordre sur le cuivre. Le lendemain il passe à la hâte une couche de vernis sur la première planche venue, et d'une main rapide, nerveuse, qui frémit encore sous le coup de l'impression reçue, il dessine, ou, pour mieux dire, il colore toute la scène champêtre, présente à ses regards; d'avance il la voit se peindre en relief sur ce fond noir du vernis, qui va devenir le fond blanc du papier; il verse l'acide, se brûle les doigts, fait mordre au jugé, court chez l'imprimeur, obtient une épreuve... l'eau-forte est enlevée!

On conçoit maintenant pourquoi ces sortes d'estampes sont si avidement recherchées par les artistes et par les vrais amateurs : c'est justement parce qu'elles ont un caractère intime et une apparence d'improvisation. L'eau-forte, telle que nous l'entendons, est un pur dessin, c'est-à-dire l'œuvre d'un maître qui écrit lui-même sa pensée à mesure qu'il l'invente, et qui nous la transmet sans l'intermédiaire d'un traducteur; mais c'est un dessin à plusieurs exemplaires, et, chose bizarre, dans le monde des *curieux*, où toute valeur augmente en raison de la rareté, une planche de laquelle on peut tirer un assez grand nombre d'épreuves est souvent plus estimée qu'un dessin unique. Il est certain que le plus beau lavis de Rembrandt n'a jamais été payé au même prix qu'une épreuve de *la Pièce de cent florins* ou du *Bourgmestre Six*. A vrai dire, un dessin à la plume ou à la pierre noire, ou même à la sanguine, ne saurait avoir la saveur, le piquant d'une eau-forte, parce que ni le crayon ni l'encre ne peuvent arriver à ce beau noir velouté de l'imprimeur, qui forme dans la gamme du clair-obscur la note la plus grave, et sans lequel on n'obtient qu'un effet incolore et nuageux. Quoi qu'il en soit, l'eau-forte dont nous voulons parler aujourd'hui est un dessin sur cuivre exécuté par un peintre. Les graveurs en taille-douce, pour abréger leur besogne, ont bien associé le travail de l'acide à celui du burin, dans la préparation de leurs planches, sauf à rentrer ensuite chaque taille avec l'échoppe, et à faire disparaître ainsi les inégalités de la morsure et les bavures du sillon; quelques-uns même, Gérard Audran, par exemple, et Suyderhoef, craignant que la régularité des alignements et le poli excessif des coupes du cuivre ne vinssent refroidir l'aspect frémissant et

chaleureux de l'eau-forte, en ont réservé les traces en quelques endroits et ont produit, par ce mélange des deux procédés, des œuvres admirables; mais il n'est pas question ici de ces pratiques purement auxiliaires dans l'art du graveur : il ne s'agit que de l'eau-forte réduite à ses propres ressources.

Nos lecteurs savent tous, ou presque tous, comment se fait une eau-forte. On prend une planche de cuivre rouge bien plane, et on la fait chauffer en la tenant avec un étau; à un certain degré de chaleur, on y passe légèrement un bâton de vernis, qui se fond à l'instant même, et l'on égalise cette mince couche au moyen d'un tampon; ensuite on noircit le vernis en exposant la planche, constamment remuée, à la fumée d'un flambeau, et, quand elle est refroidie, on dessine avec une pointe, sur ce fond noir, des traits aussi libres que ceux du crayon. Ces traits, en enlevant le vernis, découvrent le métal qu'ils ont à peine effleuré, de sorte que, l'opération finie, on a sous les yeux un dessin rouge sur une feuille noire. Pour donner à chaque trait la profondeur voulue, on fait couler sur la planche, après l'avoir entourée d'un quai de cire fondue, une certaine quantité d'eau-forte, et on laisse le corrosif mordre plus ou moins longtemps, en proportion de l'effet qu'on veut produire. Après la morsure, le vernis s'enlève avec un chiffon trempé d'essence, et le cuivre, remis à sec, est en état de fournir des épreuves. Longtemps cette manière de graver, si simple, si expéditive, si facile à apprendre, avait été en usage chez les armuriers, dans le travail de la damasquinerie. On ne sait au juste par qui elle fut appliquée pour la première fois à l'exécution des estampes; mais la plus ancienne eau-forte qui soit à notre connaissance est le *Saint Jérôme* gravé par Albert Dürer en 1512, celle où l'anachorète est représenté à moitié nu au milieu d'un paysage rocheux et désert. Une fois connue dans les ateliers, l'eau-forte séduisit les dessinateurs et les peintres, et durant le XVIe siècle elle fut pratiquée en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie. Là on vit Parmesan dessiner sur le cuivre, en croquis légers et délicats, ces figures si fières dans leur sveltesse, si provoquantes dans leur maniérisme élégant; mais ce n'étaient là que des badinages de pointe, des pensées ou plutôt des phrases sans suite, abandonnées à l'état d'ébauche. L'eau-forte n'avait pas encore pris sa place dans le domaine des arts; elle ne devait compléter son expression, acquérir sa valeur, sa couleur, qu'au XVIIe siècle; en un mot, c'est Rembrandt qui en fut le véritable inventeur; c'est lui qui, d'un simple procédé, fit un art.

Éclairant de son génie ce fond noir, il y fera scintiller tous les phénomènes de la lumière, il y représentera toutes les nuances de l'ombre; l'ai-

rain du graveur devient à ses yeux une toile sur laquelle il va peindre. Personne avant lui n'avait songé à éteindre en quelques endroits la transparence du papier, et à imiter de cette manière les couches de lavis ou les teintes que donne le *berceau* dans les planches en manière noire. Rembrandt, soit en faisant mordre l'eau-forte à nu avec le pinceau, soit en ménageant les barbes imperceptibles qu'a soulevées la pointe, et qui produisent des traînées de salissures à l'impression, trouve les demi-teintes les plus fines, les plus variées, les plus heureuses, et au moyen de cette ressource toute nouvelle, il tranquillise telle ou telle partie de sa gravure, il y met, pour ainsi parler, du silence. De là ces effets mystérieux au milieu desquels il nous montre un vieillard en méditation sur la Bible, ou le Christ mort qui descend, à la lueur des torches, dans la nuit du tombeau. Pour lui, cependant, le procédé n'est rien, le résultat seul est tout. Mettre bien à leur place le clair et l'ombre, conduire l'œil de l'extrême noir à l'extrême blanc, modeler ses figures, mais en les noyant dans l'effet général de l'eau-forte, exprimer enfin son sentiment ou sa pensée, voilà son unique préoccupation. Il méprise (et il fait bien) les tailles ondoyantes et tournoyantes de Goltzius, et ces façons prétentieuses de couper le cuivre, et ces losanges, et toute cette discipline de tailles laborieuses qui font de l'artiste un ouvrier. Tantôt il sabre vigoureusement les grandes masses qui doivent lui servir de repoussoir; tantôt il endort ses fonds sous un glacis de menus travaux; tantôt il reconnaît du bout de sa pointe, mais involontairement et sans y songer, la nature particulière des divers objets, et, guidé par l'instinct de la forme, il les grave avec une rare délicatesse, avec un sentiment exquis de ce qui doit avancer ou fuir. Quelquefois on dirait qu'il affecte la brutalité des moyens pour arriver à la plus douce harmonie.

Il y a tel portrait de lui dont la tête expressive et fine est d'abord attaquée par un réseau de tailles courtes, irrégulières, tremblotantes, raboteuses, qu'on dirait amoncelées au hasard. Puis, quand l'eau-forte aura mordu les grandes masses noires qui environnent la tête, il se trouvera que ces poutres monstrueuses passeront, chose incroyable, à l'état de teintes légères. Au moyen de quelques points fièrement jetés, elles exprimeront la morbidesse des chairs et feront tourner la lumière aux endroits même où l'on s'attendrait à la voir se heurter. Dans la maison qu'il possédait à Amsterdam, au Breestraat, Rembrandt avait une presse et il imprimait lui-même ses planches. Souvent, après les avoir encrées avec le tampon, il ne les essuyait qu'à demi ou même il n'essuyait presque point certaines parties qui devaient rester sourdes; en quelques endroits, lorsque les barbes disparues ne fournissaient plus aucune teinte, il réta-

blissait ces salissures artificielles en étendant le noir d'imprimeur avec son doigt[1]. Ainsi, dès que Rembrandt paraît, l'art se transforme, la gravure se colore de teintes imprévues, l'estampe devient un tableau qui, au lieu d'être peint à l'huile, est peint à l'eau-forte. Et ne croyez pas, cependant, que ce renouvellement de l'art du graveur tienne à des innovations matérielles, que Rembrandt soit fort par l'invention de toutes ces *recettes* merveilleuses, de toutes ces roueries du procédé, de tous ces petits secrets. Non, sa véritable recette, c'est son génie; son secret n'est pas dans ses doigts, il est au fond de son âme. Et après avoir tant parlé de ce grand peintre, qu'il nous soit permis, pour éviter les redites, de citer le jugement qu'en porte un de nos critiques les plus savants, un classique, dont l'admiration ici n'a rien par conséquent de suspect[2]. « Dans les estampes de Rembrandt, dit-il, on reconnaît moins la réalité des choses qu'on n'y sent des aspirations indéfinies; on est plus touché du sens mystérieux de ces rêveries passionnées que de la forme sous laquelle elles apparaissent. L'impression reçue est si vive qu'elle fait taire tout instinct de critique, et l'on n'est pas plus arrêté par le goût de certains détails, choquants partout ailleurs, qu'on n'est tenté de se rendre compte de l'habileté de la pratique. En voyant *le Christ guérissant les malades*, *l'Ecce homo*, *la Résurrection de Lazare* et tant d'autres chefs-d'œuvre semblables, qui pourrait blâmer d'abord le peu de beauté des types et l'étrangeté des ajustements? Celui-là seul qui commencerait par regarder à la loupe le *travail* du rayon illuminant la scène dans *les Disciples d'Emmaüs*. Rembrandt a une manière immatérielle, pour ainsi dire. Tantôt il touche, il heurte le cuivre comme au hasard, tantôt il procède par tailles délicates; il interrompt dans la lumière le trait qui marque le contour, pour l'accuser énergiquement dans l'ombre, ou bien il emploie la méthode toute contraire. Il se sert des instruments comme Bossuet se sert des mots, en les soumettant à sa pensée, en les contraignant à l'exprimer, sans préoccupation du fini, du subtil. Comme lui, il se compose un style éloquent et magique, avec les éléments les plus divers, le familier et le pompeux, le vulgaire et l'héroïque, et de ce mélange résulte l'harmonie admirable de l'ensemble. »

Rembrandt, disons-nous, est l'inventeur de l'eau-forte. Toutefois, quelque vingt ans avant lui, Jacques Callot avait mis en lumière ce bel

1. Vers 1839, quand nous grattions le cuivre dans l'atelier de MM. Calamatta et Mercuri, passage Tivoli, nous fîmes, en cachette de nos graves et illustres maîtres, une copie du portrait de Janus Lutma, par Rembrandt, et ce fut en l'imprimant nous-même et en salissant par places avec le doigt, qu'il nous fut très-facile d'imiter les tons sourds, les teintes de lavis dont nous parlons.

2. M. Henri Delaborde, dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1850-1851.

art dans ses compositions innombrables et déjà si populaires. Mais l'eau-forte, comme l'entendent les peintres, n'était pas dans le génie français; la clarté du burin convenait mieux au caractère de notre école. Aussi, Callot a-t-il une pointe nette qui simule le burin. Chez lui, pas de rêverie, pas de mystère : les personnages s'enlèvent un à un, en plein soleil et comme à l'emporte-pièce. Au lieu que les figures de Rembrandt sont plongées dans l'atmosphère universelle et tiennent au monde environnant par leurs lignes indécises, celles de Callot, emprisonnées dans un contour aride, tranchent sur le fond et sont isolées par la précision même de leurs formes. Ce n'est pas qu'il n'ait aussi des songes fantastiques, des inventions bizarres; mais dans ces mêmes fantaisies se révèle d'une manière éclatante son génie gaulois. Selon le mot naïf de Félibien, Callot *marque les difformités d'une façon qui n'est point défectueuse*. Quand il veut représenter Pantalon le Vénitien dans sa robe longue, Scapin le Bergamasque dans son manteau court, et le terrible Capitan, suivi de ses grands coups d'épée, et ses malingreux couverts de faux emplâtres, et ses *gobbi* se saluant du pied, se menaçant à l'envers..., il les grave, sur le vernis des luthiers, de l'air le plus sérieux du monde et sans déranger sa collerette. Quand il veut peindre, lui aussi, *la Vie de Bohême* (deux siècles avant le poëte aimable que nous avons enterré hier), il dessine gravement toute la troupe du *Roman comique*, des enfants chaperonnés avec des marmites, des jeunes premières qui portent des nourrissons et des volailles, des chevaux qui traînent l'impératrice de Galilée et autres princesses de la dernière élégance, parmi les poules, les malles, les chaudrons et les casseroles. Il retrace les folies des Bohémiens avec le burin le plus sage. Il raconte leurs désordres d'un style correct et compassé. Mais c'est en regardant surtout *les Tentations*, qu'on est frappé de ce contraste imprévu entre la forme et l'idée. Nous avons décrit dans l'*Histoire des Peintres* ces pièces fameuses qu'on nous permettra de rappeler ici pour égayer un peu la matière.

Il est sans exemple qu'une pareille légion de monstres soit sortie tout armée du cerveau d'un artiste. On dirait que Callot s'y est préparé par une descente aux sombres bords; qu'il a visité dans une même nuit l'enfer des chrétiens et les gouffres du Ténare, la cour de Pluton et les palais de Belzébuth. Et ce qu'il y a de prodigieux, c'est que dans une estampe qui n'a pas l'air d'être remplie, on découvre des myriades de petites figures, des essaims de démons qui tournoient au soleil comme des mouches, des armées de diablotins marchant en caravane, passant les rivières dans des crânes de poissons, chevauchant sur des chameaux endiablés, faisant corps avec d'affreux dromadaires sortis des plus profondes cavernes de

l'Érèbe. Là, c'est une ronde fantastique de figures plus fantastiques encore, dont les unes sont vêtues comme des prêtres, les autres ailées comme des insectes. Ici, c'est un ermite dont les jambes prennent naissance au menton, ainsi que deux touffes de barbe. Tel personnage se compose d'une hure portée sur un plat, tel autre d'une tête nichée dans un vase dont les anses s'allongent en pattes ou s'arment en griffes. De tous les trous de la terre, de toutes les fentes du rocher, de toutes les cavités du rivage sortent des peuplades de monstres, semblables à ces pluies de crapauds dont parlent les naturalistes... Jamais, dans le domaine de l'art, on ne vit rien de pareil à ce dévergondage d'imagination, si ce n'est pourtant l'étonnante propreté avec laquelle sont exécutées ces figures immondes, la correction parfaite que le peintre a mise à dessiner tant de fantômes, le sang-froid avec lequel sont posés et gravés ces horribles squelettes qui font du cliquetis de leurs os une musique infernale. Et qui le croirait? Une seule estampe n'a pas suffi à la sécrétion de tant de gnomes et d'esprits malins. Callot a fait plus d'une *Tentation*, comme s'il eût craint de laisser quelque invention inédite au fond de son imagination échauffée. Il a voulu épuiser les infinies variantes que peuvent offrir les images de l'enfer en ébullition, trouver les mille et une manières de faire voir ce qu'un diable seul peut montrer. Quelle diversité d'humeurs, en effet! que d'allures différentes! que de caractères! Celui-ci glapit un solo sur son nez qui s'allonge en clarinette. Celui-là vient de changer sa queue contre une trompette qui n'est que trop sonore, et qui rappelle cette musique incongrue dont parle Montaigne, qu'un gentilhomme de son temps exécutait à volonté; cet autre s'est empalé dans un parasol qui se redresse et à l'ombre duquel il se promène fièrement. Parmi ces diablotins, il y en a de sérieux, de graves, de comiques, de pathétiques; il en est qui, sans doute afin de mieux tenter le saint, ont profité de la circonstance pour s'enivrer : que Satan le leur pardonne! Dans le nombre, on remarque des squelettes élégants, souples, maniérés, qui dansent avec afféterie; quelques-uns, pour traverser le fleuve qui coule au milieu de l'estampe, se sont embarqués dans le crâne vide d'un monstre marin, et aux crocs de la mâchoire ils ont adapté les rames de cette galère impossible. Que dis-je? il y a là aussi toute une Cour des Miracles, comme au sein du mystérieux Paris du moyen âge. Le roi des enfers sort des ombres de son empire, costumé à neuf, avec un délicieux pourpoint à gros boutons, et monté sur une bête boiteuse et borgne, qui a logé un flambeau dans le globe absent de son œil. Enfin — et en cet endroit je crois entendre un ricanement anticipé de Voltaire — la Vérité, son miroir à la main, passe, menée en triomphe sur son char formé de la

carcasse d'une bête effroyable, cabinet d'ossements où sont blottis des musiciens qui accompagnent, à grand orchestre, cette dernière apparition d'un long cauchemar. Cependant, je le répète, au sein même de ces visions étranges, le graveur français semble conserver toute sa liberté d'esprit; il demeure calme, lucide et méthodique. Sa pointe ne trahit pas la moindre émotion. Il n'est jamais entraîné ni entraînant, et l'on peut dire de lui qu'il est le Boileau de l'eau-forte, dont Rembrandt est le Shakspeare.

Il en est de même d'Abraham Bosse. Avec un instrument de liberté, il se range à l'orthodoxie du burin. Comme Callot, il reste toujours maître de lui-même. On ne le voit pas s'oublier une seule fois dans la description souriante des mœurs, des usages et des travers de son temps, pas plus qu'il ne se laisse aller quand il écrit les règles de son art, j'allais dire de sa profession, dans ce traité clair et par lui-même illustré, où il enseigne si ingénûment les moyens de *graver en perfection*[1]. Ainsi que le fait observer le jeune auteur d'un ouvrage récemment couronné par l'Académie, « n'était cette préoccupation bizarre et systématique d'imiter le burin avec le seul secours de la pointe ou de l'eau-forte, on serait tenté de donner à Bosse une des premières places parmi les graveurs français du règne de Louis XIII[2]. »

La gravure à l'eau-forte ne pouvait fleurir au temps des premiers grands maîtres, parce qu'elle est de sa nature incompatible avec le style. Lorsque Marc-Antoine gravait avec une naïveté si puissante les sublimes compositions de Raphaël, il ne prévoyait pas l'eau-forte, il ne l'aurait pas comprise. Qu'on retrouvât sur l'estampe la mâle élégance de ses figures, leur expression élevée, leurs gracieux et fiers contours, voilà ce que Raphaël demandait à Marc-Antoine, lorsqu'il surveillait lui-même sur l'airain du graveur ses belles lignes qu'il retouchait au besoin de sa propre main. Mais quand la peinture transformée chercha la couleur, lorsqu'à toute chose elle préféra l'effet, la gravure fut naturellement amenée à la

1. *Traicté des manières de graver en taille-douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes et des vernix durs et mols. Ensemble la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la presse,* par A. Bosse, graveur en taille-douce. A Paris, chez ledit Bosse, en l'isle du Palais, à la Roze rouge, devant la Mégisserie. M.D.C.XLV. Avec privilége du Roy.

2. *Histoire de la gravure en France,* par Georges Duplessis. Rapilly, 1861. Ce livre retrace l'histoire de la gravure en général; pour ce qui est des estampes de Callot en particulier, les amateurs n'ont plus maintenant d'autre catalogue à consulter que celui que M. E. Meaume a tout récemment publié à Nancy. M. Meaume a rendu inutile tout catalogue antérieur, et le sien ne pourra plus être refait.

suivre dans cette voie. Il fallut remplacer par la variété des tons, par le brillant et le mordant du procédé, ce caractère de grandeur qui, chez Marc-Antoine, semblait résulter de la simplicité même et de l'austère économie des travaux. Une ère nouvelle s'ouvrit alors pour la gravure : non-seulement l'influence des peintres s'y fit sentir; mais, prenant la pointe à leur tour, ils introduisirent dans leurs estampes cet équivalent de la couleur qu'on appelle le clair-obscur. Pendant que Rubens, dirigeant Bolswert, Pontius, Worstermann, leur enseignait à démêler dans chaque ton local sa valeur, c'est-à-dire la somme de noir et de blanc qu'il renferme, les artistes bolonais tels que Guide, Pesarèse, Loli; les peintres allemands ou hollandais, tels que Hollar, Paul Potter et Ruisdaël, peignaient le cuivre et savaient exprimer par l'eau-forte tout leur génie. En France, Morin employait l'eau-forte avec un talent de premier ordre à traduire les pieux tableaux de Philippe de Champagne, et par la chaleur de ses morsures, par son modelé nourri de points et toujours admirable de justesse, d'énergie, de sentiment, il ajoutait la vie au froid et austère pinceau du janséniste, de même qu'il s'égalait à Van-Dyck dans l'incomparable planche du *Bentivoglio*. Mais que dis-je? Van-Dyck a fait, lui aussi, des estampes, et qui sont le dernier mot de l'art. Certainement il n'est pas plus fort, plus charmant, plus maître en ses peintures que dans ses eaux-fortes du *Christ*, du *Titien*, et dans ses portraits d'artistes dont il a si bien varié les motifs, si bien choisi les ajustements, les mouvements, car ils se meuvent, ils sortent de l'estampe, ils vous parlent, vous appellent, vous tendent la main : en quelques traits, il indique l'ostéologie du front, la fuite des tempes, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les méplats de la joue et ceux du menton. Deux traits encore, quelques points çà et là, un peu de grignotis, et vous touchez ces belles mains élégantes, halitueuses, aux doigts allongés, aux fines jointures; vous croyez sentir la moiteur de la vie qui imbibe le papier.

Oui, dans l'histoire de l'art, la gravure à l'eau-forte est contemporaine du *pittoresque*. Il est impossible de la concevoir florissante aux grandes époques de la peinture, en ces temps glorieux où les maîtres poursuivaient la beauté des formes, en concevaient les types, en exprimaient l'idéal, et possédaient l'éloquence avant l'invention de la rhétorique. Mais l'eau-forte se présentait comme une nécessité, dès que l'art, descendant de ces régions élevées, devenait décoratif dans ses compositions, familier dans ses figures, agreste dans ses paysages. A mesure qu'il s'éloignait du style pour se rapprocher de la nature, il s'éprenait des phénomènes de la vie réelle, il courait les champs en liberté, battait les buissons et se plaisait à observer naïvement les oiseaux du ciel, les

animaux du pâturage, la fumée d'un toit de chaume, les lézardes, les dégradations d'une muraille qui tombe, et le petit ourlet de verdure qui pousse au bord des sentiers. Il cherchait curieusement tous les épisodes de ce combat continuel du jour et de la nuit, de la lumière et de l'ombre. Dans ce nouveau domaine, la gravure à l'eau-forte ne pouvait plus songer ni à reproduire les grands maîtres ni à représenter le style. Le style! il est vraiment incompatible avec l'eau-forte. Autant ce genre de gravure est convenable pour exprimer une émotion de Rembrandt, un gué de Karel Dujardin ou un cabaret d'Ostade, un caprice de La Belle, un songe de Goya, autant il serait déplacé quand il s'agit d'interpréter Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, ou même, sans remonter si haut, les peintures sculpturales de David, les tableaux mélancoliques et pâles de Lesueur... Et cependant un artiste s'est rencontré dans l'école française qui, par exception, a su concilier l'eau-forte avec le style et marier le pittoresque avec l'idéal : il s'appelle Claude Lorrain. Sa peinture, il est vrai, s'attachait uniquement au paysage, c'est-à-dire à cette nature inférieure, silencieuse, aveugle, qui n'a ni le sentiment ni la pensée et qui semble attendre, pour s'animer, le regard de l'homme. Mais voilà que par une transposition inattendue, sublime, Claude Lorrain introduit le style dans les choses. Prêtant son âme à la nature, il fait transpirer l'idéal dans la campagne, il en dégage une poésie latente, et avant lui inconnue. Les paysages qu'il a gravés sont ceux de l'âge d'or. Il peint le firmament quand il est pur, la terre quand elle est riante et heureuse, les animaux quand il paissent en liberté, conduits par les bergers de Théocrite, la mer quand elle est calme, lorsque l'onde frissonne au vent frais du soir et que les rayons du couchant traversent les cordages d'un navire à l'ancre, et dessinent dans l'eau la forme allongée du navire comme un sillage d'ombre. Évoquant par la force de son imagination, tantôt l'antique Arcadie, tantôt je ne sais quel Éden rustique, il est imprévu sans bizarrerie, pittoresque sans désordre, et il nous intéresse jusqu'à la passion à ces contrées imaginaires, toujours ouvertes aux voyages de la poésie, toujours favorables, soit au campement des premières tribus du genre humain, soit au repos des bouviers de Virgile, soit aux libres courses de Diane.

Mais les estampes de Claude Lorrain sont, je crois, le seul exemple qu'on puisse citer du mariage de l'eau-forte avec le style. En France, elle n'a pris quelque importance que du jour où l'école s'est livrée au génie du pittoresque. Au XVIIIe siècle, on voit des peintres tels que Watteau, Oudry, Boucher, Fragonard, faire mordre leurs fantaisies sur le cuivre, d'une façon piquante, qui creuse le papier, amuse l'œil; mais du moment que la

réforme de David s'impose à toute l'Europe, l'eau-forte disparaît ou se cache. Comment imaginer, en effet, qu'elle pût se produire à côté des *Sabines* ou du *Léonidas?* Et, plus tard, quelle figure aurait pu faire un peintre-graveur, aux intentions flamandes, comme le bon Demarne, dans un monde qui n'admirait que les ingénieuses ordonnances de Gérard, les tableaux littéraires de Guérin et de Girodet? L'eau-forte ne devait ressusciter en France qu'à l'avénement du romantisme, lorsque reparut ce goût excessif pour la nature, cette réhabilitation des animaux et de la vie champêtre, ce retour à la réalité, qui caractérisent la réaction contre David et les siens, lorsqu'au nu on substitua le costume, à la sobriété des accessoires le luxe d'un mobilier archéologique, et aux architectures du paysage héroïque les masures de la banlieue... Ce n'est pas ici le cas, sans doute, de juger ce grand mouvement, qui eut sa raison d'être dans le faux hellénisme d'une peinture froide et roide, et dans la haine d'une tradition qui n'avait été bien et vraiment comprise que par Prud'hon et par M. Ingres; mais il est sûr que le romantisme ne pouvait manquer de rappeler parmi nous la vérité hollandaise, la liberté de l'eau-forte et le pittoresque : c'est ce qui arriva.

A cette renaissance du dessin familier et de l'effet, se rattache un peintre-graveur tout à fait charmant, digne de figurer à côté des Van de Velde, des Pierre de Laer, des Stoop et des Ostade : Charles Jacque.

Il y a environ vingt ans que Jacque fait des eaux-fortes originales pour son compte, après avoir beaucoup gravé d'après les autres, pour les éditeurs. Les premières qui parurent n'étaient pas les moins attrayantes. Elles étaient peut-être moins savantes que celles d'aujourd'hui, moins travaillées, mais elles n'en avaient que plus de grâce. Il me souvient qu'au sortir de l'atelier de Paul Delaroche, situé à l'Institut, c'était notre grande récréation, à plusieurs, de suivre les quais et de *bouquiner* ces jolies eaux-fortes. L'endroit où l'on en trouvait le plus était le coin de l'hôtel des Monnaies, sur ce même quai Conti où Diderot allait voir autrefois mademoiselle Babuti, qui fut madame Greuze. Depuis quelque temps, on ne voit plus à Paris de ces étalages en plein air qui s'adossaient aux murailles des édifices publics, et il faut convenir que si la dignité de nos monuments y a gagné, en revanche la ville y a perdu cet aspect amusant, pittoresque, toujours piquant par le nouveau, qui faisait que Paris n'était pas Londres. Hélas! les rues s'alignent maintenant au cordeau; nos édiles ont retiré au pauvre marchand d'estampes l'espèce de jour de souffrance qu'on lui accordait pour étaler ces gravures qui, après tout, faisaient pour rien l'éducation du passant. Les *bons coins* disparaissent, l'équerre municipale ne respecte plus ni le cèdre de Gigoux, qui ombrageait

tant de gais artistes, ni la boutique aux eaux-fortes, qui était le but de nos jeunes promenades. A l'heure qu'il est, il serait bien difficile de se procurer les bons *états* de Jacque. Ceux de ses cuivres qui existent encore ne donnent plus que des épreuves lourdes et boueuses, de sorte qu'un artiste qui est plein de vie a vu ses œuvres devenir aussi rares que celles d'Ostade, de Corneille Dusart ou de Thomas Wyck.

Charles Jacque n'est pas le seul peintre-graveur de notre temps. Sans parler de Meissonier, qui a fait un ou deux chefs-d'œuvre en soufflant dans ses doigts, Méryon, Hédouin, Daubigny, Paul Huet, Bracquemond, Bléry, Flameng ont eu aussi leurs *bons jours*, comme dit Jules Dupré; mais Jacque, plus complet, plus divers qu'eux tous, les surpasse par la variété de sa pointe, la délicatesse de ses croquis et l'art de faire mordre, dans lequel il a cependant deux rivaux, Bracquemond et Flameng. Il est le plus habile à ménager les différentes largeurs du travail. Là où d'autres, dans la crainte de ne pas faire assez légère telle partie de leur gravure, affinent et serrent leurs tailles, Jacque, en espaçant les siennes, obtient des morceaux transparents et des ciels très-fins. Ce qui le distingue aussi, c'est la poésie pénétrante de ses paysages, c'est le charme intime de ses fermes, de ses cabarets, de ses paysanneries. Par là, il représente et il résume dans ses petites estampes toute notre école moderne de paysagistes et de peintres familiers, depuis Decamps jusqu'à Jean-François Millet et Adolphe Leleux, depuis Jules Dupré et Rousseau jusqu'à Daubigny. Son œuvre, qui se compose, à l'heure qu'il est, de trois cent cinquante pièces, fait penser en effet à tous les artistes que nous venons de nommer, et à bien d'autres[1]. On y trouve des costumes de caractère dans le goût de Leleux, des abreuvoirs dans la manière de Troyon, des pacages plantureux à la façon de Jules Dupré, des lisières de forêts, aux arbres sans feuilles, aux branches déliées, qui rappellent Daubigny, et même des promenades au parc dans le genre de Roqueplan. Comme Théodore Rousseau, il préfère les paysages *blonds* (quand il n'a pas quelque orage à peindre); comme Philippe Rousseau, il sait donner du piquant à la nature morte; comme Decamps, il sait prêter de l'intérêt aux accidents d'un vieux mur taché de lichen : sa taille en exprime à ravir les aspérités, les fentes, les crevasses, les plâtres dégradés, les traînées humides. Avec une complaisance qui gagne le spectateur, il accuse les ais mal joints d'un contrevent rustique, les

1. Nous publierons prochainement le catalogue des estampes de Jacque tel qu'il l'a dressé lui-même, et ce sera rendre service à l'artiste et aux amateurs. Ceux-ci ne s'amusent guère à colliger les estampes d'un maître, quand ils n'en ont pas le *bartsch*.

veines d'un poteau de bois, le luisant d'un pot de grès, la solidité mate d'une attache en cuir. Il fait sentir à merveille, par le tour infiniment varié de ses travaux, ce qui est rugueux ou poli, tendre ou dur, ligneux ou friable, et, malgré ces précautions, son allure reste vive, dégagée, sa pointe court librement sur le vernis et à chaque pas, avertie par la nature des substances; elle interrompt sa marche, change d'accents, contrarie ses tailles, les croise, les emmêle de points, les complique de griffonnements, mais sans jamais écrire un trait insignifiant, une hachure inutile. C'est même une des qualités de son eau-forte que d'être faite en général avec peu d'ouvrage. Les grands blancs qu'il réserve sur la planche sont rendus très-lumineux par les morsures environnantes, sans qu'il y ait nulle part des noirs énergiques; au contraire, ce qui fait éclater la lumière dans ses blancs, c'est qu'elle scintille partout, même dans l'ombre. Souvent elle éclaire le papier par le seul contraste d'une boîte à lait, par exemple, accrochée au mur extérieur de la ferme, ou d'une poule noire qui picore au milieu d'une basse-cour remplie de soleil.

L'eau-forte ne supporte guère les grandes dimensions. Rembrandt lui-même, lorsqu'il a dépassé le format d'un petit in-quarto, n'a pu mener à bien sa gravure qu'en la reprenant laborieusement au burin, et en lui enlevant par là son caractère d'inspiration, de vivacité, de prime saut, ou bien il lui a fallu épargner une partie de sa planche pour n'en finir délicatement que certains morceaux préférés. Jacque s'en est tenu aux petits formats, et il a été en cela bien avisé, car l'eau-forte est à la gravure au burin à peu près ce que sont à la peinture monumentale les tableaux de chevalet. Une seule fois il a essayé une planche in-folio, *la Bergerie*, et il en a poussé l'effet jusqu'au bout, sans pesanteur et sans fatigue [1]. Connaissant à fond le fort et le faible d'un art dont il possède toutes les ressources, il a compris que l'embarras d'une grande eau-forte était dans les figures. Sans parler des contre-sens que présenterait une scène familière dont les personnages seraient de grandeur naturelle, on sent que la liberté d'un dessin à l'eau-forte ne peut s'accorder avec la précision, la tenue qu'exigent des figures assez grandes pour qu'on en détaille les plans et qu'on en définisse la physionomie ou l'expression; aussi est-il vrai de dire que les suites d'*Apôtres* gravés en buste par Jacque, et ses têtes, lorsqu'elles tiennent toute la page, sont beaucoup moins heureuses que les autres estampes. Où il est charmant au possible, c'est dans ses auberges, ses cours de ferme, ses paysages; on y respire la paix des

1. Nous avons parlé de cette belle estampe dans la *Gazette* du 1er décembre 1859.

champs, le bonheur du village, l'agréable et saine odeur des foins entassés. A les regarder, ces eaux-fortes ravissantes, on se rappelle aussitôt les vacances du collége passées à la campagne... C'était bien ainsi : la charrue était sous un hangar, d'où sortait la longueur du manche; la fermière rinçait son linge; la servante puisait de l'eau dans un puits dont la corde tenait à un tronc d'arbre servant de levier; les poules perchaient sur une charrette dételée; les pigeons venaient s'abattre sur le toit défoncé de la grange; les petits enfants barbotaient avec les canards; les bœufs étaient aux champs, l'âne flânait sur le bord du chemin en flairant ses chardons, et les cochons dormaient au soleil, vautrés avec délices sur la paille du fumier. Il n'est pas d'animal

Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

J'ignore si c'est en mémoire de Karel Dujardin que Jacque a porté ses regards et ses prédilections sur le compagnon de saint Antoine; mais il est certain qu'il se plaît à le dessiner comme un modèle de sensualité, de gourmandise et d'épicurisme. Il le sait par cœur; il aime à le peindre, ici, voluptueusement couché dans son auge, ouvrant les naseaux de ce groin qu'allonge la luxure et qu'attendrit la paresse; là, courant après la porchère, avec ses gorets; plus loin, fouillant le sol pour y découvrir ce végétal savoureux destiné à des êtres plus gourmands que lui. Les amateurs peuvent regarder comme le chef-d'œuvre de Jacque l'estampe où il représente un troupeau de cochons, conduit, par une journée d'hiver, dans un champ de truffes, au milieu d'un paysage aride où croissent quelques arbres rabougris et sans feuilles. Le temps est triste et froid; mais la gravure, légèrement mordue, n'est ni froide ni triste; le peintre a modelé à peu de frais, non-seulement chacune de ses bêtes favorites, mais l'ensemble du troupeau, dont on croit entendre les grognements, tant il est bien observé, tant il est vrai dans ses allures et dans ses postures, courbé sous les coups de bâton et captivé par les aromes de la truffière. On a quelquefois reproché à Jacque d'éviter, dans ses eaux-fortes, les difficultés d'exécution que présente le feuillé; mais il ne faut jamais s'enquérir de ce qu'un peintre n'a point fait; il est plus sensé et plus juste de se demander s'il a bien fait ce qu'il voulait faire.

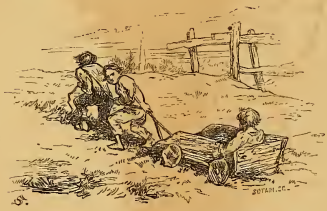
Quant aux figures, Jacque les a dessinées de différentes manières. Au commencement, il avait adopté un type assez gracieux. Ses fermières étaient accortes, jolies; ses laveuses avaient la taille fine et une certaine élégance d'ajustement qui ne s'accordait guère, il faut l'avouer, avec la rusticité du paysage et des objets d'alentour. Ainsi, dans ses plus an-

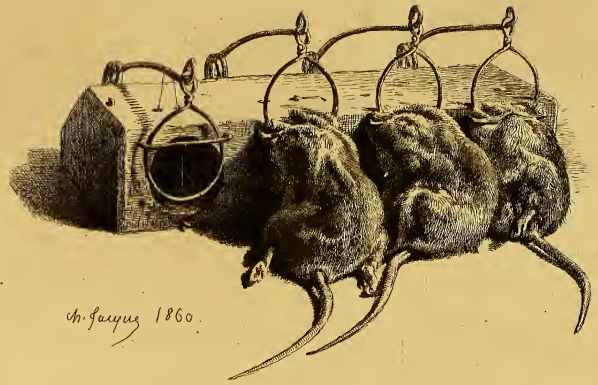
ciennes pièces, on voit des villageoises au puits, qui ont plutôt l'air de bourgeoises ou de grisettes; on y voit des servantes qui écurent un chaudron, avec une mine chiffonnée et une tournure qui sentent par trop le voisinage de la ville; mais plus tard, Jacque, mieux inspiré, a modifié son type, et, se rapprochant de celui de J.-F. Millet, il a mis dans ses fermes de vrais rustres et de vraies paysannes, déformés par le travail, disgraciés par la fatigue; des êtres sérieux, robustes, pesants, un peu gauches de pantomime, mais fiers dans leur rudesse et quelquefois solennels jusqu'à l'héroïque. Le graveur cependant a tempéré, adouci cette physionomie altière des personnages de Millet, lequel touche parfois à l'affectation dans son humeur, et les figures de Jacque sont entrées alors en pleine harmonie avec le caractère de ses paysages agrestes. Ce sont les meilleurs : en les parcourant, on sent que la nature a pour certains artistes des émanations mystérieuses, qu'il y a aussi des larmes dans les choses, selon le mot sublime échappé au poëte antique. Je trouve par exemple une indicible poésie à cette lisière de bois le long de laquelle passe un troupeau de bœufs enveloppé et presque perdu dans l'ombre du soir. Comment une petite estampe où il n'y a que des arbres sombres sur un ciel qui va s'éteindre, avec des animaux qui se hâtent vers la nuit, peut nous produire une impression si profonde de mélancolie, comment elle peut causer à l'âme un frisson, voilà ce qui est inexplicable : c'est le secret de l'art. Quand l'émotion de l'artiste a été sincère, qu'ajouteraient à son œuvre les dimensions, la peinture, la couleur?... Une autre eau-forte de Jacque n'est pas moins poétique d'une autre manière : elle représente une jeune femme qui vient de donner à boire à un cavalier, sur le seuil d'une auberge moyen âge. Elle est belle sans y penser, se détachant sur le fond noir de sa porte décorée d'une vigne. Le cavalier, qui est vu de dos, se penche, sans doute pour lui dire adieu à voix basse. Le cheval est superbe et à tous crins; dans un moment il emportera son maître à travers les chemins boisés qu'on devine, et il me semble que le voyageur se souviendra longtemps de cette créature charmante qui lui est apparue un instant, sur le perron hospitalier, à la tombée du jour...

Mais pourtant ce qui caractérise en général l'œuvre de Jacque, c'est la grâce des scènes familières, soit qu'il les abandonne à l'état d'ébauche légère, effleurées par un nuage d'eau-forte, soit qu'il leur prête l'intérêt et le relief de son clair-obscur; quelquefois, les reprenant au burin pour rendre le soyeux pelage d'une souris ou la laine crottée d'un mouton, il appelle fortement nos regards sur un seul point de sa planche, en épargnant tout le reste, comme il l'a fait dans *la Souricière* dont la jolie

estampe accompagne ces pages; estampe ironiquement naïve, que le graveur assaisonne gravement d'un quatrain de haute moralité, tout semblable à ceux qu'Israël composait jadis pour Callot. Peut-être y a-t-il plus de saveur encore dans les eaux-fortes où l'on ne sent que le premier souffle de l'artiste, la virginité de son sentiment, la fleur du travail. Est-il en ce genre un croquis plus aimable que celui de ces enfants qui traînent un camarade dans un petit chariot de bois, sur l'herbe mouillée? On n'invente pas ces riens : il faut les avoir vus. Le chariot embourbé ne peut monter la pente avec ses roues ébréchées; l'équipage sue, il souffle, il est rendu; mais le tyran de la bande se prélasse en sa brouette, avec une majesté inexorable... Heureux peintre, qui n'a besoin, pour nous captiver des heures entières, que d'un pont de bois vermoulu, d'une brouette humide, d'un coin de ciel, et de trois petits enfants qui jouent sur un bout de pré!

CHARLES BLANC.





Ce spectacle effrayant doit apprendre aux gloutons
à mettre en leurs plaisirs un peu plus de prudence,
à table comme au lit, au lit comme à la danse,
s'ils redoutent le sort de ces pauvres ratons.

Imp. Delâtre.

DE L'ART EN SICILE

Au Rédacteur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Florence, le 5 février 1861.

Bien avant que vos justes reproches ne me parvinssent, je prévoyais l'impression décevante que le manque absolu de nouvelles artistiques du pays appelé par excellence la patrie de l'art aurait faite sur les lecteurs de votre Revue. Certes c'est une lacune regrettable dans la *Gazette*, dont la mission est de répandre les saines doctrines et de défendre les intérêts artistiques dans tout le monde civilisé. Mais vos lecteurs se seront probablement expliqué ce vide en songeant aux événements qui se succèdent depuis bientôt dix-huit mois dans la Péninsule, et qui ont bouleversé toutes nos habitudes. Quand la jeunesse vaillante et hardie courait aux armes, nous tous, culteurs pacifiques des lettres et des arts, nous avons dû combattre avec la plume pour contribuer par nos efforts à l'affranchissement de la patrie commune. C'était pour nous une question de vie ou de mort : être ou n'être pas.

...Au moment où les yeux de l'Europe tout entière sont tournés vers l'Italie méridionale, je crois me faire plus facilement pardonner un silence par trop prolongé, en vous parlant de l'*Art en Sicile*, sauf à reprendre plus tard la tâche de correspondant de la *Gazette* et à vous donner les nouvelles de l'art en Toscane.

Je ne crois pas me tromper en vous affirmant que, sur cent lecteurs, il n'y en a pas dix qui se doutent de l'existence des écoles de beaux-arts en Sicile. Nul n'ignore cependant que cette île est couverte d'imposantes ruines, de magnifiques monuments, ruines et monuments qui rappellent les diverses époques de la civilisation; mais bien des personnes peuvent ne pas savoir que telle ou telle œuvre, due au pinceau ou au ciseau des artistes siciliens, ne pâlirait pas à côté des miracles de l'art, quelle que

soit l'école à laquelle ils appartiennent. S'il n'y en a pas qui atteignent à la hauteur de Michel-Ange, de Léonard de Vinci, de Raphaël, de Titien, du Corrége, il est des ouvrages du xve siècle qu'on peut opposer à ceux des artistes les plus célèbres du *Campo santo* de Pise; il y en a du xvie siècle qui soutiennent la comparaison avec le Pinturicchio, Jules Romain, Perin del Vaga, André del Sarto, Luini, en un mot avec les meilleurs peintres de l'école de Léonard ou de Raphaël; enfin on en trouve au xviie siècle qui ne seraient pas éclipsés par le Dominiquin, le Guerchin, le Caravage, Ribera et, qui plus est, par Van-Dyck et par Murillo. En fait de sculpture du grand siècle, les Siciliens ont eu un statuaire dont les autres provinces italiennes auraient de la peine à désigner le rival, à moins de le chercher parmi les deux ou trois maîtres hors de ligne, c'est-à-dire parmi ceux qui ne peuvent craindre la rivalité, ou plutôt qui n'ont pas de rivaux.

Lorsque tout jeune encore, en dépit de la volonté de ma famille, je voulais devenir artiste et que je faisais de l'art en cachette, comme les premiers chrétiens se vouaient à leur culte dans les Catacombes pour échapper à la persécution des empereurs romains, je m'attachai à réunir les mémoires et les documents pour servir à une histoire de l'art en Sicile. La plupart de ces documents, pour ne pas dire la totalité, furent égarés ou dispersés à l'époque des vicissitudes politiques qui me forcèrent à quitter le sol natal, si bien qu'il ne m'en reste aujourd'hui que le souvenir. Mais ce souvenir est si vif et si fidèle, qu'il me permet de donner aux lecteurs de la *Gazette* une appréciation de deux ou trois grands maîtres siciliens, à savoir de deux peintres et d'un statuaire. Vous aurez ainsi un aperçu des deux écoles principales de peinture et de sculpture à Palerme.

Tous les historiens, qu'ils aient écrit en Italie ou ailleurs, s'accordent à reconnaître cette vérité : que pendant que les communes, ou les républiques italiennes, ainsi qu'ils les appellent avec moins de justesse, luttaient pour conquérir et consolider leur liberté, l'Italie méridionale, la Sicile notamment, débuta dans l'histoire de la civilisation moderne avec une rapidité et un succès prodigieux. Les Normands fondaient presque en même temps deux dynasties, l'une en Angleterre, l'autre en Sicile. Sous les rayons ardents du soleil et sur un sol d'où l'élément grec n'avait pas disparu, sur un sol qui gardait si heureusement aussi l'élément arabe, le nouvel arbre jeta de puissantes racines et prospéra bien mieux qu'il n'eût fait dans le Nord.

... Et maintenant, en mettant de côté la question politique, je ferai remarquer que les monuments du premier siècle de la monarchie sicilienne, monuments si précieusement conservés, établissent un fait artis-

tique assez singulier et pourtant négligé, ce me semble, de tous les historiens de l'art. Le premier roi, Roger, choisit pour y résider l'ancien palais des Califes à Palerme; or, comme il était un prince chrétien, il voulut avoir une église dans cet édifice ; l'église fut dès lors appelée chapelle palatine. Par une mesure spéciale et providentielle que je n'ai pas à expliquer ici, ce monument a été conservé presque intact jusqu'à nos jours. Aussi nous montre-t-il non-seulement l'état de la civilisation de l'époque à laquelle il surgit, mais encore les éléments qui la composaient. La population de l'île était alors un mélange d'Arabes, de Grecs et d'indigènes, de Siciliens qu'on appelait alors des Latins. Ces derniers s'unifièrent bientôt avec les Normands; les autres furent autorisés à se gouverner avec leurs propres lois. Les princes normands n'étant pas ineptes ou cruels comme les Espagnols, cette variété, même radicale, des populations assujéties, ne troubla pas l'harmonie politique ou morale qui refluait du pouvoir suprême sur le peuple tout entier. Rien n'explique mieux ce fait que la chapelle palatine. Roger voulut qu'elle fût aussi riche et aussi splendide que possible. Pour atteindre ce but, il s'adressa à toutes les intelligences d'artistes dans les trois catégories de la population. Le plan de l'église est une croix latine; les parois sont couvertes de mosaïques byzantines; la voûte est tout à fait arabe et ressemble à celle des édifices de l'Alhambra ; enfin on voit partout des inscriptions en latin, en grec et en arabe. C'est ainsi que le schisme, ou plutôt l'orthodoxie orientale, le catholicisme occidental et l'islamisme se donnent la main dans cet édifice étrange, pour produire un phénomène des plus singuliers dans l'histoire de l'art, une véritable *curiosité*, un joyau d'une valeur inappréciable... Et, qui sait? peut-être au moment où j'écris ces lignes ce monument a été détruit ou endommagé par les bombes bourbonniennes! Espérons qu'on aura exagéré les dégâts.

Quant à ce qui a trait à l'art, je dois faire observer que les mosaïques de la chapelle palatine sont bien plus avancées que celles de la Toscane remontant à la même époque. Ces premiers pas de la Renaissance nous autorisent à supposer que l'art aurait progressé bien plus rapidement en Sicile qu'ailleurs, sans les changements si fréquents de dynastie, sans les guerres, sans les troubles provoqués par les invasions étrangères, enfin sans l'état de barbarie relative, — surtout si on la compare à la civilisation des premiers temps de la monarchie, — dans laquelle retomba la Sicile, au même moment où les républiques italiennes voyaient fleurir le commerce, l'industrie, les lettres, les sciences, et plus spécialement les arts, qu'elles purent enseigner aux autres nations de l'Europe.

Il ne faut pas croire cependant que l'art s'éteignit en Sicile, même pen-

dant la longue période que les historiens appellent l'*anarchie féodale*. Qu'on ne s'y trompe point, l'art ne mourut pas; seulement ses progrès furent bien plus lents. Il ne manque pas d'ouvrages, et d'un prix inestimable, à l'appui de cette assertion. Pour ne parler que de la peinture, il y a seulement quelques années on a découvert dans un couvent des Cordeliers, à Sainte-Marie-de-Jésus, près Palerme, des fresques merveilleusement belles, malgré les dégâts du temps. Les sujets sont tirés de la vie de saint François; les figures sont au tiers du naturel, et, par la composition aussi bien que par le dessin et par l'expression, elles soutiendraient le parallèle avec les plus belles fresques de Masaccio; — c'est tout dire.

Ne me demandez pas le nom de l'artiste auteur de ces chefs-d'œuvre; je ne pourrais vous l'indiquer avec certitude. On a bien cherché; mais jusqu'à présent les investigateurs les plus diligents ont échoué dans leurs recherches. Ceux-là mêmes qui, d'après ce qu'on appelle un air de famille, plus particulièrement aux XIIIe et XIVe siècles, savent bien distinguer tel maître de tel autre de la même époque et de la même école, ne donnent que des inductions, des conjectures plus ou moins probables. — Ces fresques, disent-ils, ne peuvent être que de Crescenzo ou de Paolo de Vigilia, son élève.

Connaissez-vous ces deux vieux artistes palermitains? Crescenzo est un géant. Il nous reste de lui une peinture grandiose, faite à l'encaustique, sur une vaste paroi de l'hôpital de Palerme. Cette fière page met son auteur à côté d'Orgagna, voire de Luca Signorelli. Elle représente *le Triomphe de la Mort*. Ce sujet a été puisé aux œuvres immortelles de Pétrarque; le titre est celui de Pétrarque. Je puis vous assurer que le peintre, dont le génie était si différent de celui du poëte, a su donner un caractère de terreur si vive à sa composition qu'on frissonne en la regardant. La Mort, la principale figure du tableau et le premier personnage du drame, est représentée par un squelette monté sur un cheval squelette. Armé de la faux traditionnelle, elle la fait tournoyer au milieu d'une troupe joyeuse de jeunes garçons, de jeunes filles, d'hommes et de femmes dans toute la force de l'âge, qui paraissent tous jouir de la vie. Et cependant l'impitoyable déesse a laissé derrière elle, sans les toucher, des malheureux qui pleurent et qui, dans leur désespoir, invoquent la Mort pour qu'elle mette un terme à leurs tourments. Je renonce à vous décrire tous les épisodes de ce drame lugubre; ils sont très-nombreux et s'accordent tous à interpréter admirablement la pensée de l'artiste, la pensée de l'époque plutôt, car au temps où cette fresque fut exécutée on croyait imminente la fin du monde. — Pendant que Crescenzo peignait *le Triomphe de la Mort*, un dominicain, saint Vincent Ferrero, prêchait

en Espagne la prochaine arrivée de l'antéchrist et le jugement dernier, ce qui suggéra à Crescenzo le sujet d'une seconde peinture non moins vaste que la première, et qu'il exécuta aussi dans l'hôpital de Palerme.

Il n'est pas besoin d'être initié aux secrets de l'art pour apprécier cette autre magnifique page de peinture murale; ceux-là mêmes qui ne comprennent guère les beautés d'une œuvre artistique ne passent jamais devant cette fresque sans en être vivement impressionnés. Un groupe surtout est fort remarquable, celui où le peintre a massé en foule compacte les hommes puissants et les heureux d'ici-bas; il rappelle celui de la célèbre fresque d'André Orgagna dans le *Campo santo* de Pise. Il faut croire que Crescenzo avait été élève du maître florentin, ou qu'il dut voir un dessin de l'ouvrage d'Orgagna. Toutefois cette ressemblance des deux épisodes n'affaiblit aucunement l'originalité de conception du peintre palermitain. Les deux œuvres ont chacune un caractère bien marqué et bien différent de pensée comme d'exécution.

Cette admirable peinture, bien qu'elle ait été, il y a vingt ou trente ans, soigneusement réparée par Joseph Velasquez, peintre sicilien, contemporain de votre David, s'efface tous les jours davantage, et bientôt elle sera perdue, ainsi qu'il est arrivé de l'autre, représentant *le Jugement dernier*. La scène peinte par Crescenzo était tellement terrible que Giacomo del Duca, excellent statuaire palermitain, à son retour de Rome, où il avait étudié avec Michel-Ange, dit au peintre Mariano Suriviglio : « Si mon maître était venu à Palerme, je jurerais qu'il a copié exactement d'après cette peinture son Jugement dernier. *Si Michael Angelus Bonarota, magister meus, Panormum trajecisset, affirmassem certe totum id quod de communi hominum judicio in pontificis sacello Romæ descripsit ex hac pictura fuisse ab illo diligenter exscriptum.* » — Il ne faut pas cependant prendre au pied de la lettre cette assertion, d'autant que l'auteur ne brille pas en général par l'exactitude; aussi n'oserais-je pas vous garantir le fait si le mérite incontestable de l'ouvrage n'était pas reconnu par les écrivains de diverses époques, qui tous avaient vu *le Jugement dernier* de Crescenzo.

Quoique l'existence de cet artiste ne puisse pas être un instant révoquée en doute, les détails sur sa vie et sur celle de ses frères et collaborateurs nous sont tout à fait inconnus. On cite parmi ses élèves Paolo de Vigilia, peintre distingué, mais qui fut loin d'avoir la conception grandiose de son maître. Ses compositions sont simples et plutôt charmantes que hardies. Il avait une manière à lui : il mettait un contour noir aux extrémités, parfois à toute la figure; souvent il estompait ce contour et le fondait par un procédé de couleur peu connu à son époque. Il commença à

comprendre les raccourcis, ainsi que la différence des plans dans le dessin. Ses poses sont toujours heureuses, son coloris est plein de sentiment. Toutefois il avait à lutter avec un rude rival. Il est probable que le célèbre Antonello de Messine a fait une courte halte à Palerme avant son voyage et son séjour dans les Flandres, séjour qui, selon l'opinion de Vasari, contestée aujourd'hui, fut très-profitable à l'Italie, car il lui procura le secret de la peinture à l'huile inventée par les frères Van Eyck. On voit à Palerme deux magnifiques tableaux que les connaisseurs attribuent à Antonello, bien qu'ils ne soient pas signés. C'est aussi l'avis du chevalier Puccini; il l'a exprimé dans un opuscule où il est question du peintre messinois, et qu'il écrivit au commencement de ce siècle, lorsqu'il transporta en Sicile quelques-uns des chefs-d'œuvre des galeries florentines pour les dérober aux conquérants.

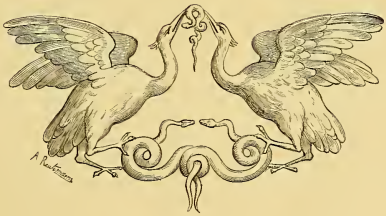
Le premier de ces tableaux est dans l'église de Santo Lita; il représente *la Dispute de saint Thomas d'Aquin*, composition large, grandiose, digne de figurer dans les premières galeries de l'Europe. La figure du saint est admirable; elle domine toutes les autres. Les personnages assis des deux côtés sont tous des portraits d'hommes illustres, contemporains du peintre, selon l'usage de l'époque, usage si suivi par Ghirlandajo et par Benozzo Gozzoli, qui couvrit de portraits les pages du Vieux Testament.

La figure du philosophe arabe Averrhoès, étendu aux pieds du saint comme un homme vaincu avec d'autres docteurs hétérodoxes, est admirable par son expression. De même que ses figures humaines brillent dans cette œuvre par tant de vérité, de même l'on remarque dans les figures des êtres célestes cette beauté idéale que les contemporains de Fra Angelico ont toujours recherchée. Les anges d'Antonello sont l'idéal le plus pur, et par cela même, quand on les compare aux autres figures, on dirait qu'elles sont un peu maniérées, tant elles font un singulier contraste avec ces dernières.

La peinture du même maître représentant *l'Adoration des Rois mages*, dans l'église du couvent du Chancelier, est sans contredit bien supérieure à celle que je viens de mentionner. On y voit ce *fini* qui ferait croire à une gigantesque miniature; et cependant la touche est franche, rien de léché ni de trop recherché. Le dessin est d'une pureté irréprochable, les plis sont jetés avec une largeur qui surprend quand on se rappelle l'époque où le tableau a été exécuté, époque à laquelle les plus grands artistes, même en Toscane, montraient un style roide et anguleux. Il faut surtout remarquer la beauté de la couleur, qualité assez commune chez les peintres siciliens, et que l'on doit au sentiment plutôt qu'au calcul, à l'inspiration plutôt qu'aux règles apprises à l'école.

Je vous ai promis, Monsieur, de vous parler de quelques artistes de Palerme, et je me suis tellement attardé que je crains d'abuser de l'hospitalité de la *Gazette*. Toutefois ce que je viens de dire doit servir d'introduction à ce qui va suivre; c'était une préface indispensable pour faire bien comprendre au lecteur que l'art eut en Sicile aussi son développement naturel, et que les grandes individualités dont je vais m'occuper n'ont pas surgi tout d'un coup, comme la Minerve grecque du cerveau de Jupiter, mais qu'elles sont le résultat logique du progrès universel, de ce progrès qui circule comme l'air dans les divers pays ayant des rapports entre eux, et qui les anime de la même vitalité. Je vous parlerai donc, dans de prochaines lettres, de Vincenzo Anemolo et d'Antonio Gagieri, pour montrer l'état de la peinture et de la sculpture à Palerme au XVIe siècle; je vous parlerai aussi de Pietro Novello, surnommé le Montréalais; je donnerai ainsi au lecteur un aperçu de l'art dans notre île, à l'époque de Van-Dyck, de Rembrandt, de Murillo et de Velasquez.

PAOLO EMILIANI GIUDICI.



LA CHROMOLITHOGRAPHIE[1]

Les premiers essais d'impression en couleurs ont suivi de bien près l'invention de l'imprimerie en caractères mobiles. Il est très-probable que les imprimeurs primitifs cherchaient à faire passer les produits de leur industrie naissante pour des manuscrits. Aussi laissaient-ils en blanc la place des majuscules et des rubriques, place qu'ils faisaient ensuite, après l'impression du livre, remplir à la main par un artiste rubricateur. Mais quand il leur fut impossible de cacher les moyens à l'aide desquels ils multipliaient les exemplaires d'un même livre, ils eurent un intérêt d'économie à imprimer aussi les lettres ornées, et, bien que quelques-unes d'entre elles contiennent jusqu'à trois couleurs, l'exactitude des rentrées prouve qu'elles étaient imprimées à l'aide d'un seul tirage. Ces lettres se composent évidemment de pièces encrées séparément de couleurs différentes, puis emboitées les unes dans les autres pour être tirées simultanément. Il est impossible de s'expliquer autrement la perfection et la précision des traits de plusieurs de ces majuscules, dont les dessins fort compliqués ont une netteté vraiment merveilleuse.

Ce premier procédé d'impression à plusieurs couleurs ne pouvait s'appliquer à autre chose qu'à la reproduction d'ornements plus ou moins enlacés; il est absolument impraticable lorsqu'il s'agit, soit de paysages, soit de compositions renfermant plus ou moins de figures. Mais c'était un premier pas pour arriver à une invention qui nous a laissé des œuvres d'art vraiment remarquables.

1. *La Légende de sainte Ursule,* d'après les anciens tableaux de l'église de Sainte-Ursule à Cologne, reproduits en chromolithographie par F. Kellerhoven, texte par J.-B. Dutron.

Nous voulons parler de l'impression en *camaïeu* ou *chiaro' scuro*, qui, à l'aide de trois planches différentes, gravées sur bois, et de la couleur du papier, donne une représentation monochrome de trois tons différents.

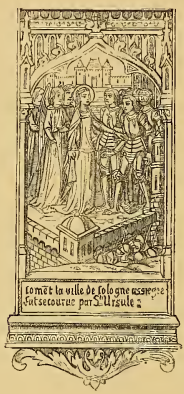
Est-ce à Jean-Ulrich Pilgrim, en Allemagne, ou à Jérôme Mocetto, en Italie, que le commencement du XVIe siècle est redevable des premiers essais de camaïeu? Comme toutes les questions de priorité d'origine, celle-ci est fort obscure et au fond très-peu importante. Il n'en est pas moins vrai que si ce n'est pas encore là la véritable impression en couleur, puisque, comme nous allons le voir, sauf le noir et le blanc, les camaïeux sont des estampes monochromes, les procédés étaient trouvés. Ils seront peu à peu perfectionnés et modifiés, on en tirera des effets étonnants; on ne fera cependant plus autre chose que d'augmenter le nombre des planches et celui des couleurs, mais on laissera de côté la gravure sur bois pour employer d'abord la gravure sur cuivre et ensuite la lithographie, lorsque cette dernière sera connue.

Les beaux camaïeux qui nous restent ont été généralement produits en appliquant successivement sur le même papier — où, s'il est blanc, on peut réserver de vives lumières, — d'abord un trait noir qui accuse très-fortement les ombres, puis deux autres planches enduites de la même couleur, mais avec une intensité de ton différente. Souvent aussi, par une quatrième planche, tout en réservant les lumières en blanc, on donnait à l'estampe un fond d'une teinte uniforme.

J.-M. Papillon, dans son *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, tome II, pages 366-375, avec ce style pittoresque et embrouillé qui lui est tout particulier, décrit

d'une façon assez confuse les procédés d'impression en camaïeu. Il donne en même temps quelque chose qui est plus clair que sa description : c'est un tirage séparé de chacune des quatre planches destinées à produire une seule figure.

Une première planche imprime un fond verdâtre qui réserve les lumières de la figure en blanc ; une seconde imprime le dessin en bistre



assez clair, la troisième les ombres en bistre plus foncé, et les traits accusés de ces mêmes ombres sont imprimés en noir par la quatrième planche. Contrairement à l'exemple ici donné par Papillon, un examen attentif des anciens camaïeux convaincra facilement qu'en général, et sauf le fond, ce sont les traits noirs qui sont imprimés les premiers.

L'industrie a tiré un immense parti des procédés du camaïeu en les appliquant, avec des perfectionnements successifs, à la fabrication en grand des papiers peints. Mais malgré quelques rares exceptions fournies dans ces derniers temps par cette industrie, exceptions qui ne sont que des tours de force, on comprend combien il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'employer la gravure sur bois à la reproduction de miniatures ou de tableaux.

L'impression en couleur proprement dite devait résulter de l'emploi

combiné des procédés de la gravure à *la manière noire* et de la gravure à *l'aqua-tinte*.

Voici comment M. Léon de Laborde, dans son *Histoire de la gravure en manière noire*, pages 364-366, raconte la découverte de l'introduction de la couleur dans la gravure :

« Qui fut l'auteur de cette découverte? qui étendit ainsi, par cet ingénieux procédé, le domaine de la gravure? Un peintre, un homme de grand talent, profondément versé dans son art, dont les ouvrages si remarquables, quoique rares et peu connus, ont montré les premiers quel parti on pouvait tirer des couleurs appliquées à la gravure, et démenti si victorieusement cette opinion de Longhi : « Les estampes « coloriées, ne pouvant jamais l'être autant qu'il le faut, « sont de vraies puérilités. »

« Jacques-Christophe Le Blon naquit, en 1670, à Francfort, non loin du pays où était né l'inventeur de la gravure en manière noire, et de la ville qui avait donné le jour au prince Rupert, tous deux vivants encore à cette époque et pouvant saluer la venue du nouvel artiste qui apportait ainsi à leur invention son dernier développement.

« Un goût prononcé pour les arts, naturel dans une famille alliée à la fameuse Mérian, le voua à cette carrière. On croit qu'il étudia la gravure en Suisse, à Zurich, chez C. Meyer, et ensuite à Paris, chez Ab. Bosse; mais il pratiquait en même temps la peinture, et nous voyons que le comte de Martinitz l'emmène à Rome en 1696, et l'entretient dans sa maison. Il travailla, dit-on, dans l'atelier de Carle Maratte; ce qu'il y a de certain, c'est qu'il se lia avec Bonaventure Overbeck. Au moment de retourner en Hollande, celui-ci lui proposa de l'emmener avec lui : « Viens avec moi en Hollande, tu t'en trouveras mieux « qu'avec ces Moffen; je t'emmènerai à Amsterdam. » Il accepta, et s'établit dans cette ville. Là, il s'appliqua avec succès à la peinture en miniature. Gool fait son éloge : « Ces « miniatures étaient aussi grandes qu'une tabatière ordi- « naire, et aussi belles et aussi vigoureuses de couleur que « des portraits peints à l'huile. » Il peignit aussi des bracelets et des ornements de bijouterie; mais, comme il se servait d'une loupe pour l'exécution de ces petits objets, il se gâta la vue au point qu'il ne pouvait plus peindre

qu'en grand. Alors il s'adonna à la peinture de genre, et Gool loue un tableau représentant les travaux d'Hercule et une nymphe surprise par un satyre. Les habitudes de Le Blon étaient dispendieuses, son gain insuffisant; sa tête ingénieuse chercha un expédient. C'est alors que la manière d'employer les couleurs dans la peinture, se combinant dans son esprit inventif avec les procédés de la gravure au racloir employée assez généralement en Hollande, donna à l'art une nouvelle portée, et accrut avec la variété de ses ressources la richesse de ses résultats. »

On a contesté à Le Blon l'invention de ses procédés et publié que Pierre Lastmann, qui gravait de 1608 à 1640, était le véritable inventeur de l'impression en couleurs. « Après la mort de Lastmann, dit encore M. Léon de Laborde, à l'époque où l'on imprimait tout en couleurs, on mit du rouge, du jaune et du bleu au lieu de noir dans les tailles de ses cuivres, et l'on produisit ainsi des épreuves bariolées comme on en avait obtenu des différentes planches de graveurs plus anciens.

« Je ne puis croire que Le Blon ait tiré aucun avantage des essais qui l'avaient précédé; il me paraît certain, au contraire, que l'idée de l'impression en couleur ne lui vint qu'après quelque temps de séjour en Hollande. Deux raisons se combinaient ici. La peinture en miniature et en aquarelle, on le sait, est basée, encore bien plus que toute autre enluminure, sur la transparence des couleurs et l'effet qui résulte de leurs superpositions. Le Blon étudiait attentivement tout ce qui se rattachait à ces procédés de coloris; c'est cette direction d'idées qui porta son attention, comme peintre de portraits, sur les effets réellement étonnants de la manière de graver au racloir, à peine sortie de son berceau en Hollande, et qui avait déjà grandi rapidement.

« Il vit que cette gravure, exécutée par un procédé différent de ce qu'on avait fait antérieurement, recevait et transportait sur le papier le noir, non plus par lignes ou points à teintes plates, mais par teintes nuancées et transparentes; il put remarquer que les planches de quelques graveurs, depuis le prince Rupert et Vaillant jusqu'alors, avaient été imprimées d'une couleur moins foncée que le noir d'imprimerie ordinaire, et qu'on avait choisi le bistre ou le bleu. Il eut alors l'heureuse idée de combiner ces teintes différentes avec les trois couleurs fondamentales de la peinture qui, se superposant dans leur fort et leur faible, pouvaient créer tous les effets de la palette au moyen de trois planches seulement. »

Le Blon essaya d'abord d'exploiter son procédé à La Haye, puis à Paris. Mais il ne parvint qu'à Londres, grâce à un colonel Gy qu'il avait connu à Amsterdam, à former une société qui malheureusement n'eut

aucun succès industriel. Il essaya de réparer les désastres de sa première entreprise en créant une fabrique de papiers peints qui ne réussit pas mieux. Il fut obligé de quitter Londres, et il se réfugia à Paris, où il mourut en 1741.

On peut voir, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, le beau portrait de Louis XV, de Le Blon, imprimé à l'aide de quatre planches seulement : une planche qui imprime en brun, en réservant des blancs ; une planche en rouge, ou plutôt en rose ; une en bleu et une en jaune. En rentrant les unes sur les autres, les couleurs arrivent à se

fondre et à donner non-seulement des tons différents, mais encore à faire naître de nouvelles couleurs, le bleu sur le rouge, par exemple, donnant du violet, et le jaune sur le bleu donnant du vert.

Les estampes ainsi gravées par Le Blon sont en général très-belles, mais malheureusement fort rares, et aujourd'hui il n'y en aurait guère que deux à ajouter au catalogue qu'a donné M. de Laborde.

Le Blon publia en 1730, à Londres, une description bien sommaire de ses procédés sous le titre de *Il Colorito, ou l'harmonie du coloris dans la nature réduite à des principes infaillibles et à la pratique mécanique*, in-4°. Il est d'autant plus important d'établir la date de ce volume, devenu assez rare, que Gautier Dagoty, dans sa *Chroa-génésie, ou génération des couleurs contre le système de Newton*, publiée en 1749, huit ans

après la mort de Le Blon, se donne comme *seul* inventeur de l'*Art de graver et d'imprimer les tableaux à quatre couleurs*. Dans un opuscule publié la même année, *Lettres concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux*, Gautier Dagoty se dit seulement *graveur du roi en ce genre, et seul en France privilégié pour les planches anatomiques en couleur naturelle*.

En 1756, Gaultier de Montdorge, l'un des commissaires nommés par Louis XV pour « recevoir les secrets de l'art de Le Blon, » réimprima en anglais et en français le traité du coloris de Le Blon, et à la suite : *Opérations nécessaires pour graver et imprimer des estampes à l'imitation de la peinture, selon le système de J.-C. Le Blon*. Les deux ouvrages sont réunis dans le même volume, avec une même pagination, sous le titre de : *l'Art d'imprimer les tableaux, traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de J.-C. Le Blon*. Paris, 1756, in-8°; sans nom d'auteur.

Malheureusement cet art s'affaiblit à mesure qu'on s'éloigne de l'inventeur, et si Jean Ladmiral en Hollande, et Jacques Fabian Gautier et ses fils, confondus souvent avec leur père sous le nom de Gautier Dagoty, en France, produisirent encore des œuvres remarquables à plus d'un titre, surtout en planches d'anatomie, la gravure en couleurs est, à la fin du XVIIIe siècle, tout à fait morte; elle ne fait plus que des estampes communes et absolument étrangères au beau.

Pendant qu'un art, élevé si haut dès l'abord par son inventeur, se mourait dans l'industrialisme et le métier, naissait un nouveau procédé de propager et de répandre les œuvres du dessin, la lithographie, qui, empruntant un peu à tous les moyens qui l'avaient précédée, devait porter à un degré remarquable de fini la reproduction, par voie d'impression, des miniatures des manuscrits et des fresques d'abord, et qui, dans un avenir prochain, reproduira avec toute la transparence de leurs tons les peintures à l'huile elles-mêmes.

Nous ne raconterons pas l'origine de la lithographie, elle est suffisamment connue; nous nous bornerons à dire que, dès 1814, on faisait à Munich des essais de lithographies en couleurs appliquées à des armoiries et à des peintures en teintes plates. Mais on obtint peu de succès.

C'est à MM. Engelmann père et fils, à qui la lithographie proprement dite devait tant déjà, que l'on doit la première application de la lithochromie, ou chromolithographie, aux travaux d'architecture, aux ornements, etc. Ils prirent à Paris, en 1837, un brevet qui leur assurait la propriété de leurs procédés. Ces procédés étaient encore bien imparfaits, car dans le frontispice chromolithographié du *Traité de lithographie* de

G. Engelmann, publié à Mulhouse en 1839, on ne voit que des couleurs juxtaposées, dont les rentrées même laissent beaucoup à désirer. Il y a loin de ce frontispice à la façon dont aujourd'hui les artistes dessinateurs en chromolithographie savent unir et fondre les tons et y opérer les rentrées.

Voici, autant qu'en technologie la description peut suppléer à la vue de l'objet lui-même, quels sont les procédés assez délicats de la chromolithographie.

Lorsqu'un artiste doit reproduire soit un tableau, soit une miniature de manuscrit, ou une aquarelle, il commence par en dessiner un trait scrupuleusement exact. De ce trait, on tire autant d'épreuves différentes que le sujet comporte de couleurs, et chaque épreuve est décalquée sur une pierre à part, où ce dessin sert à guider l'artiste sur les limites et les conditions de la couleur que reproduira la pierre.

Mais tout le travail sur la pierre se fait en noir, soit à l'encre, soit au crayon gras, soit enfin à l'aide de la combinaison des deux procédés, et c'est à l'artiste d'accuser l'intensité du ton de son dessin, suivant l'intensité du ton qu'il veut donner à sa couleur. Il fait ensuite pour le lithographe un modèle de chacune des couleurs que celui-ci doit appliquer, au rouleau, sur chaque pierre, avant de procéder au tirage.

Les tirages successifs de chacune des pierres, et par conséquent de chacune des couleurs, se font, comme dans la gravure en couleurs de Le Blon, sur une même feuille de papier, où elles viennent s'unir, se fondre, se juxtaposer ou se superposer de manière à produire les résultats que chacun a pu admirer dans quelques-unes des nombreuses chromolithographies qui ont vu le jour dans ces dernières années.

Une des premières publications où ces procédés ont été appliqués en grand, c'est l'*Alhambra* d'Owen Jones, qui a paru en Angleterre; mais il faut dire aussi qu'ils sont loin d'offrir les résultats satisfaisants qu'ils devaient donner dans les nombreux ouvrages qui ont suivi. *Les Arts au moyen âge* et *les Arts somptuaires* de Ferdinand Seré, où la chromolithographie a été surtout utilisée à la reproduction d'objets mobiliers; *le Temple de Sélinonte* de M. Hittorff; les publications architecturales de MM. Gailhabaud et César Daly; la belle *Iconographie espagnole* entreprise à Madrid par M. Valentin Cardera, et dont notre collaborateur M. Ph. Burty a déjà parlé dans la *Gazette des Beaux-Arts*; les *Catacombes de Rome* de M. Perret; l'ouvrage sur l'Égypte de M. Prisse d'Avennes, et bien d'autres encore, sont de magnifiques publications qui n'auraient pas été possibles sans les progrès que fait tous les jours la chromolithographie.

Une bonne partie de ces progrès, la plus forte certainement, est due à

un artiste de Cologne, M. Kellerhoven, fixé depuis quelques années à Paris. Non-seulement il a pris une part considérable à tous les travaux énumérés plus haut, mais encore il a fait à lui seul toutes les planches des *Peintures scandinaves primitives*, publiées à Copenhague par M. Maldelgreen; de la *Wilhelma*, palais moresque du roi de Wurtemberg, dans le même style que l'*Alhambra* d'Owen Jones, mais qui lui est bien supérieur; du *Palais d'hiver* de l'empereur de Russie; du livre intitulé : *Les arts et l'industrie*, collection curieuse de *fac-simile* de tapisseries et d'étoffes, publiée par Gide et Baudry, et des *Mystères de la vierge Marie*, de Charpentier de Nantes.

M. Kellerhoven est aussi le dessinateur de presque toutes les planches de deux publications célèbres du libraire Curmer, l'*Imitation de Jésus-Christ*, dont chaque page offre un entourage en couleur d'après une miniature de manuscrit, et la reproduction en *fac-simile* du *Livre d'Heures de la reine Anne*, ce magnifique manuscrit que le musée des Souverains a emprunté à la Bibliothèque impériale.

Mais, dans toutes les publications faites aux frais des libraires, l'artiste est presque toujours gêné par des exigences industrielles auxquelles il est bien forcé de se soumettre. Il arrive souvent qu'en lui donnant une miniature à reproduire, l'éditeur, pour diminuer d'autant ses frais de dessin et de tirage, limite le nombre des pierres et en impose huit par exemple, pour la reproduction de tel tableau dont le complet *fac-simile* en exigerait le double.

C'est pour échapper à ces exigences que M. Kellerhoven a voulu se faire éditeur lui-même. Il a publié à ses frais *la Vierge tenant l'enfant Jésus, adoré par deux saintes et deux anges*, du Pérugin, tableau acheté par le musée du Louvre à la vente du roi du Pays-Bas, Guillaume II (n° 442 de la 12e édition du livret de l'école italienne); *le Couronnement de la Vierge et les miracles de saint Dominique* de Fra Giovanni da Fiesole (n° 214 de la 12e édition du livret de l'école italienne). — Il n'y a qu'un reproche à faire à cette chromolithographie, c'est d'aviver peut-être un peu trop les tons fort éteints de l'original; c'est du reste une reproduction d'une curieuse fidélité et l'expression de douce béatitude des têtes est très-scrupuleusement conservée; — et une vierge d'après un tableau à l'huile d'Ittenbach, peintre de Dusseldorf, où dans les chairs, et surtout dans les étoffes, l'artiste est arrivé à reproduire presque complétement la transparence des tons de l'original. M. Kellerhoven a ouvert là une nouvelle voie à la chromolithographie, qui jusqu'ici convenait bien mieux aux tons mats des miniatures ou des fresques, qu'à ceux de la peinture à l'huile.

Il vient enfin d'entreprendre une publication considérable, celle de *la Légende de sainte Ursule*, d'après les anciens tableaux de l'église de Sainte-Ursule de Cologne.

Cette légende, peinte au xve siècle sur vingt-sept volets ou panneaux, par un ou plusieurs artistes dont le nom est demeuré inconnu, a été tirée de la poussière et de l'oubli par M. Weyer, architecte honoraire de la ville de Cologne, qui, à ses frais, sous sa direction et sous ses yeux, a fait réparer ces précieuses peintures. Mais, avant tout essai de restauration, il avait eu le soin de les faire photographier, puis, sur la photographie elle-même, de faire appliquer à la gouache les couleurs de l'original.

M. Weyer vint ensuite à Paris montrer à tous cette reproduction des curieux tableaux de l'église de Cologne, et M. Kellerhoven en a entrepris le *fac-simile* en chromolithographie. M. Dutron, de son côté, s'est chargé de raconter, comme accompagnement et explication des peintures, la légende de sainte Ursule. Ce texte est entouré d'encadrements dont tous les sujets sont empruntés à l'histoire légendaire de la sainte, et qui varient de dix pages en dix pages. C'est à cet encadrement que sont prises les quelques gravures sur bois qui accompagnent cet article.

Quatre des vingt-trois chromolithographies dont se composera *la Légende de sainte Ursule* ont déjà paru, et l'on peut affirmer qu'il n'avait encore été publié rien d'aussi parfait. Un artiste qui a entrepris de tels travaux avec courage, à l'aide de ses seules ressources, mérite des encouragements que ni l'État ni les particuliers ne lui refuseront.

PAUL CHÉRON.

LES TRÉSORS SACRÉS DE COLOGNE

DESSINÉS ET DÉCRITS PAR FRANZ BOCK[1]

Cologne, la cité aux sept collines, qui apparaît dans vos rêves comme une seconde Rome embellie par la poésie des légendes et par le prestige des arts, semble être tout d'abord la plus maussade ville qui soit. Aussi le premier désir que l'on éprouve, après avoir parcouru quelques-unes de ses rues mal alignées, est celui de la quitter au plus tôt. L'Allemagne possède des villes à rues plus tortueuses, comme Prague et Ratisbonne; mais les maisons qui bordent ces rues, appartenant aux siècles passés, réjouissent l'œil par quelque détail pittoresque ou l'assombrissent par quelque mur plus sombre et plus aveugle que celui d'une forteresse, et en tous cas l'occupent sans cesse. Mais à Cologne, les maisons sont modernes, mesquines, plâtrées, crépies ou badigeonnées, et trop souvent de misérable apparence.

Puis, l'on vous a tant parlé du *Dom*, et l'on vous en parle tant, que, votre première visite étant naturellement pour lui, on est tout furieux de se trouver devant une grande église française de la fin du XIIIe siècle dont la nef est trop courte, dont les détails sont bien roides et bien secs dans les parties achevées, dont l'œuvre est bien délabrée dans celles qui ne le sont pas.

Lorsque vous entrez, vous êtes assailli par les ciceroni, cette plaie du voyageur, cette machine vivante qui s'empare de vous, espèce de locomotive qui vous mène de station en station sur les rails de la routine pour vous y débiter un tas d'erreurs et de platitudes.

Vous vous prenez alors à maudire la manie qui vous a poussé à voya-

1. Un vol. in-4° avec 48 planches lithographiées. — Paris, A. Morel et Ce. (En cours de publication.)

ger sans avoir assez de loisirs pour le faire en flânant, et qui vous a fait partir, un *Guide* sous le bras, pour aller le plus rapidement possible d'abord au but, puis de là au point de départ, passant alternativement du chemin de fer au domestique de place, et du domestique de place au cicérone, sans avoir le loisir de vous égarer un peu et d'envoyer au diable livres et gens pour errer à l'aventure et faire vous-même vos découvertes. Comme, en effet, un monument dont on voudrait bien se croire le Bougainville vous semble mille fois plus beau ou plus intéressant! On l'aurait édifié soi-même qu'on ne serait pas plus fier.

Mais lorsque, s'étant quelque peu familiarisé avec le réseau des rues de Cologne, on ne voit plus dans celles-ci qu'un moyen, souvent fort détourné, pour aller d'un point à un autre; lorsque l'on a un peu calmé la mauvaise humeur que vous ont causée certaines vanteries à l'égard de la cathédrale; pour peu que l'on soit arrivé par hasard sur la place de l'Hôtel-de-Ville, auquel sert de péristyle un charmant portique à deux étages construit pendant la Renaissance et qu'entoure un nombre fort respectable de vieilles constructions pittoresques et délabrées; pour peu enfin que l'on ait aperçu l'abside circulaire de quelqu'une des nombreuses églises romanes qui illustrent la cité, on se familiarise avec la ville des Jean-Marie Farina. L'on regrette même de la quitter lorsque l'on s'est pris à étudier ses églises si intéressantes, son musée si précieux pour l'histoire de l'école de Cologne, et les magnifiques pièces d'orfévrerie du moyen âge qu'elle possède.

La plus belle comme la plus importante de ces dernières est *la Châsse des Rois mages* que renferme la cathédrale. Elle affecte la forme peu ordinaire d'une église à trois nefs, ayant la nef centrale beaucoup plus élevée que les bas côtés que recouvre un toit en appentis. Les flancs latéraux inférieurs, ce qui dans une église serait le mur des bas-côtés, est orné de six arcades trilobées abritant chacune la statue assise d'un prophète. Les flancs latéraux supérieurs, ce qui correspondrait aux fenêtres hautes de la nef, est décoré de six arcs plein cintre où sont assis les douze apôtres tenant d'une main le simulacre de l'église qu'ils ont fondée, et parfois de l'autre l'instrument de leur martyre. Les extrémités, qui s'élèvent sur un seul plan vertical, sont également divisées en deux étages d'arcatures plus ou moins larges. Au centre de l'une des extrémités, la Vierge tenant l'enfant Jésus est assise recevant l'adoration des trois rois placés dans l'arcade adjacente. Le baptême du Christ est figuré dans l'arcade correspondante. Au-dessus, le Christ bénit, assis entre deux anges. Entre les deux étages où sont placées ces figures, une large zone ornée de pierres fines s'enlève à volonté et laisse voir les crânes

des trois rois. Sur l'autre face, on voit le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, ainsi que la flagellation, et l'archevêque qui transporta les reliques des rois mages de Milan à Cologne. Au sommet, le Christ dans sa gloire remet la couronne des bienheureux à deux saints guerriers.

Les toits du grand comble et des bas côtés sont modernes, en argent repoussé, et possèdent le grand mérite de ne point trop se faire voir.

Nous concevons l'opposition des prophètes aux apôtres, que l'on trouve sculptée deux fois à la cathédrale de Bamberg, et que l'on voit presque partout figurée dans les pièces un peu importantes de l'ancienne orfévrerie allemande. Mais, à part *l'Adoration des Mages*, nous avouons ne plus comprendre le reste du système iconographique de cette châsse destinée à renfermer les reliques de ces trois princes, sectateurs de Zoroastre, qui vinrent les premiers saluer l'enfant-Dieu, eux qui, comme les juifs, croyaient au Dieu unique, et qui, avant l'institution eucharistique, participaient à une communion divine en buvant le suc du homa.

Cette châsse, qui dut être construite sous Othon IV, vers 1198, fut remaniée et diminuée au commencement du siècle, ce qui ne l'empêche pas d'avoir encore 1^{m},80 de longueur sur 0^{m},90 de hauteur. Toutes les figures que nous avons indiquées sont en or ou en argent doré, et toute l'architecture qui les enserre, arcs, colonnes de support, corniches, bandeaux, soubassements, est en émail, en argent repoussé et ciselé; le tout orné de pierres ou antiques ou précieuses.

Aussi resplendit-elle d'un merveilleux éclat lorsque l'on illumine la sombre chapelle où elle est conservée, lourd et laid édicule, verrouillé et grillagé, qui obstrue l'entrée de la chapelle absidale. Je m'étais donné le luxe de la faire illuminer pour moi seul, moyennant la somme assez ronde que j'avais donnée afin de voir le trésor; mais l'heure du dîner avait sonné, et les Allemands sont d'une exactitude terrible lorsque sonne cette heure bienheureuse. D'ailleurs, tous ces gens qui font métier de montrer les trésors ou les collections à la curiosité banale des touristes font une moue affreuse à celui qu'ils voient ouvrir un album pour une note ou pour un croquis. Il semble que tout le temps que l'on séjourne avec eux, au delà de celui qu'ils ont fixé pour réciter leur petite leçon, soit un vol fait à leur préjudice. La grimace que fit le sacristain de Cologne, le coutre du trésor d'Aix-la-Chapelle me la fit aussi, imitant en cela le sacristain bossu et idiot qui lui sert de coadjuteur.

L'heure du dîner avait donc fait fermer mon album, éteindre le gaz et verrouiller les portes plus tôt que je ne l'aurais voulu; aussi je revins le lendemain, jour de l'Épiphanie, afin de la revoir gratis avec la foule des fidèles, à la vénération desquels elle devait être exposée. Tandis que le

clergé, alternant avec l'orgue, chantait les complies, je suivis le courant et j'arrivai devant la chapelle dont les fenêtres, toutes grandes ouvertes, laissaient passer les flots de lumière jetés sur la châsse par des becs de gaz — luminaire peu liturgique — et par des cierges nombreux brûlant devant des réflecteurs d'argent aux bordures rococo. La foule s'arrêtait émerveillée et interdite devant tant d'éclat et tant de richesses. Qui sait quelles imaginations passaient dans la plupart de ces têtes ignorantes, en présence de ces grandes figures austères des personnes divines, des prophètes, des apôtres et des mages? Cet art étrange, cet or brillant partout, les feux des pierres précieuses et les reflets plus doux des émaux, réalisant aux yeux de tous ce qu'on dit des splendeurs de l'Orient, devaient leur faire croire que cette merveilleuse châsse, contemporaine du Christ pour le moins et venue de Jérusalem sans doute, avait toujours contenu les trois crânes aux tons ambrés qu'on était admis à contempler en ce jour.

Le trésor de la cathédrale serait encore riche quand même il ne posséderait point *la Châsse des Rois mages.*

On y remarque, entre autres raretés, un bâton de chantre portant une belle inscription niellée qui indique son usage et la date (1178) à laquelle il a été fabriqué. D'autres nielles représentant des feuillages polylobés, vigoureusement accentués, alternent avec un treillis formé par des tiges sinueuses, comprenant dans leur champ de beaux bouquets de feuillages repoussés. Cette date, rapprochée de ces ornements et des lettres des inscriptions, forme un étalon précieux pour dater à leur tour d'autres œuvres. Maintenant ce bâton porte une belle croix du XIVe siècle, décorée d'émaux translucides sur relief; mais on suppose avec raison que jadis il était couronné autrement. Il existe dans le trésor, en effet, un autre bâton de chantre fait à la Renaissance, terminé par une espèce de fourche niellée supportant une plate-forme oblongue, où *l'Adoration des Mages* est représentée en petites figures d'argent. Ce groupe est du XIVe siècle; mais les nielles de la fourche, qui représentent des chasseurs poursuivant de leurs flèches des animaux perchés ou grimpés dans des arbres, me semble lui être antérieur. Cette fourche faisait-elle partie jadis du bâton précédent? Je ne le crois pas non plus, car elle me paraît plus moderne.

La pièce capitale de ce trésor est une belle crosse en argent, portée sur un bâton de même métal, toute décorée, sur le bâton et sur la volute, d'émaux translucides d'un travail parfait. A la volute s'accrochent des feuillages d'un galbe vigoureux et ressenti : et le nœud est orné de panneaux ajourés que divisent des contre-forts et que surmontent des pinacles. Enfin l'évêque donateur s'est fait représenter, dans la volute, à

genoux aux pieds de la Vierge. Malheureusement il n'a fait ni signer ni dater cette belle pièce qui me semble de la fin du XIVe siècle.

Saluez l'épée de cérémonie qui se portait au XVIe siècle devant les archevêques-électeurs de Cologne ; mais admirez surtout la merveilleuse délicatesse des branches de rosier chargées de feuilles et de fleurs que l'ouvrier artiste a ciselées à jour sur le fourreau. Les armes de l'écu que porte cette épée font supposer qu'elle fut fabriquée de 1515 à 1547, mais l'ouvrier en tout cas avait encore conservé les habitudes et le style du XVe siècle.

CALICE DU XVe SIÈCLE A LA CATHÉDRALE

Plusieurs autres croix intéressantes à titres divers, des monstrances en forme de clocher pédiculé, de petites statues d'anges céroféraires, sujet charmant et assez ordinaire en Allemagne, soit en métal, soit en bois, et un calice simple de forme, complètent le trésor de la cathédrale. Nous empruntons la gravure de ce calice au *Manuel d'orfévrerie* de M. Didron.

Allons maintenant visiter le trésor de l'église Sainte-Ursule, le plus riche de Cologne après le trésor de la cathédrale.

La salle où l'on nous introduit offre le plus singulier aspect que l'on puisse imaginer. Ses murs sont entièrement recouverts de grands casiers qui contiennent chacun le chef ou le buste d'une sainte. Sur la voûte rayonnent des étoiles et des soleils fait avec des fémurs ou des tibias, comme dans les arsenaux avec des sabres ou des pistolets. Puis, dans des armoires vitrées, des crânes jaunis montrent leur front qui sort d'une riche garniture de velours rouge brodé. Sur les tables où sont posés les reliquaires, une boîte est remplie jusqu'aux bords avec des dents. Ces chefs, ces crânes, ces dents, ces ossements enfin sont ceux des onze mille vierges. Onze mille vierges ! c'est beaucoup, surtout pour le voyage que leur trace la légende et pour le martyre qu'elles subirent ensemble à Cologne. Se figure-t-on, même aujourd'hui où les moyens de transport sont si perfectionnés, une armée de onze mille pèlerines quittant l'Angleterre, allant à Rome, et revenant dans leur patrie en descendant le cours

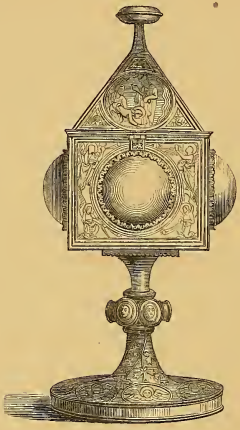
du Rhin? Que de vivres, que de véhicules de toute espèce, que de bateaux, sans compter les logis, il faudrait pour cette troupe! Aussi quelques esprits ingénieux se sont imaginés qu'une erreur de lecture avait seule fait monter à un chiffre aussi énorme le nombre des vierges martyres, et qu'il avait dû exister quelque inscription ancienne où se trouvaient ces mots : *Undecim M. Virgines*, dans laquelle on aura interprété l'*M.* par *millia* au lieu de le traduire par *martyres*. Le nombre des compagnes de sainte Ursule se réduirait à dix, et il y aurait en tout onze martyres vierges, ce qui est beaucoup plus probable que le chiffre fabuleux admis par la croyance populaire. Si l'âme des morts peut s'occuper de ce qu'il advient ici-bas de ce qui fut leur dépouille mortelle, combien en existe-t-il qui doivent être étonnées des honneurs que l'on fait à leurs reliques dans la « chambre d'or » de l'église Sainte-Ursule?

J'y ai compté cent chefs ou bustes, grands et petits (car il y avait des vierges de tout âge), sculptés dans le bois, peints et dorés au XIVe siècle, en négligeant ceux des époques postérieures. Les reliques sont placées dans une cavité à ouverture polylobée que l'on a ménagée dans le buste. Quelques-uns s'arrêtent au défaut de l'épaule, et ce sont les plus jolis, car les têtes exécutées avec un grand talent respirent la douceur et la grâce. D'autres se prolongent jusqu'aux hanches, afin de montrer des mains jointes pour la prière. Mais comme ces demi-figures portent la robe sans plis, collante au corsage et aux bras, qui était à la mode vers l'année 1360, on les croirait plutôt nues qu'habillées, et alors leur exécution semble insuffisante. La pièce importante de ce trésor est la châsse en argent doré, ornée d'émaux et de statues, qui contient les restes de sainte Ursule. Contrairement à l'usage, son toit est cintré longitudinalement; de plus il est coupé par un autre toit semblable qui est motivé par deux avant-corps que l'on a fait légèrement saillir sur les côtés de la châsse. De cette façon sa couverture vue en plan affecte la forme d'une croix.

Entre autres reliquaires intéressants à titres divers, nous avons fait reproduire celui de sainte Barbe qui accompagne ces lignes, tant à cause de son élégante simplicité que de la perfection de ses ciselures. Sur le pied sont ciselés les quatre symboles évangéliques en quatre médaillons, avec ce demi-relief que les artistes de la fin du XIIIe siècle et ceux du XIVe étaient si habiles à modeler. Dans l'intervalle de ces médaillons sont gravés des bustes d'anges et des feuilles d'érable qui montent jusqu'au nœud. Du nœud saillissent six petits cylindres terminés par une tête d'ange en relief. La boîte qui forme le reliquaire proprement dit est carrée, et ornée de lentilles de cristal de roche sur trois faces, d'une plaque de même matière sur la quatrième. Des figures d'anges à mi-corps

garnissent les angles, prêts à s'envoler pour porter à Dieu les prières que les fidèles adressent à la sainte. Sur le couvercle, la légende de celle-ci est exprimée dans les principales scènes de son martyre.

Si dans cette œuvre de cuivre la décoration est merveilleusement appropriée à sa destination comme reliquaire, on ne peut point en dire autant d'un coffret en ivoire sculpté au XIVe siècle, charmant du reste, mais que l'on est un peu étonné de voir en si sainte compagnie [1].



RELIQUAIRE DE SAINTE BARBE

Ce coffret, meuble entièrement civil, est une de ces « galanteries, » comme disent encore les Allemands en employant un mot français, qu'un amant donnait à sa maîtresse. Sous les arceaux gothiques qui divisent en nombreux compartiments le couvercle et les flancs de ce petit meuble, un couple égrène le chapelet de ses journées d'amour. Et tout cela dans le trésor des onze mille vierges !

Du reste tout était bon aux collecteurs des reliques de l'église Sainte-Ursule, car un autre coffret, tout recouvert d'étoffe brochée et de ferrures

1. M. Didron possède dans son musée de moulages une épreuve de ce beau coffret.

du XIIIe siècle, sert aussi de reliquaire, usage auquel il n'était point sans doute primitivement destiné.

Les trésors de la plupart des autres églises ont été transportés dans le musée archiépiscopal, un petit édifice ogival moderne, qui s'élève au sud de la cathédrale, comme un autre du même style s'achève un peu plus loin pour renfermer le musée de peinture. C'est là que sont les deux bras de saint Cunibert, à peu près semblables au bras de saint Géréon, conservé dans l'église dédiée à ce saint : œuvres en argent doré, ornées de filigranes de la plus grande richesse d'enroulements.

BRAS DE SAINT GÉRÉON

A la même église de Saint-Cunibert appartient un prisme de cristal de roche, garni en cuivre et surmonté de clochers, que portent horizontalement sur leurs épaules quatre moines reposant sur un socle [1] porté lui-même sur le dos de quatre lions accroupis.

L'église Sainte-Marie-du-Capitole, qui possède des portes à panneaux en bois sculptés au XIe ou XIIe siècle et représentant des scènes de la vie du Christ, a prêté au musée archiépiscopal un autel portatif en forme de coffret orné d'émaux. Ces autels portatifs, qui sont assez communs dans les trésors de l'Allemagne, se composent d'une pierre précieuse consacrée, que l'on a d'habitude richement enchâssée dans le couvercle d'un coffret destiné à renfermer les reliques qui doivent toujours être contenues dans un autel. Parfois, au lieu d'avoir la forme d'un coffret, la monture se réduit à un ais de chêne, garni d'orfévrerie et conservant quelques menues reliques sous la pierre consacrée [2]. La chapelle des évêques et

1. Nous avons publié un reliquaire semblable, mais beaucoup moins riche, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 231.

2. M. Couvreur, marchand d'antiquités à Paris, possède un autel portatif en por-

des rois possédait de ces autels itinéraires qui permettaient de célébrer l'office divin au premier endroit venu, en campagne, sur un navire, et parfois avant la chasse dans les forêts.

L'autel portatif de Sainte-Marie-du-Capitole, assez semblable à un autre que possède le trésor de Bamberg, est en forme de boîte. Abel offrant un agneau, Melchisédech offrant un calice, sont gravés dans deux plaques d'émail placées à chaque extrémité de la pierre consacrée. Ces deux émaux et la pierre sont entourés d'une bande de métal qui porte inscrit le distique suivant :

Ara crucis, tumuli calix, lapidisque patena,
Sindonis officium candida bissus habet.

Si Abel et Melchisédech, ces figures bibliques du mystère eucharistique, ne suffisent point à démontrer l'usage du coffret que nous décrivons, cette inscription ne laisse aucun doute à cet égard. On y compare, en effet, l'autel à la croix du Christ, le calice à son tombeau, la patène à la pierre du sépulcre, et le blanc corporal au suaire. Un galon formé de palmettes émaillées sur un fond réservé en métal, interrompu aux quatre angles par les bustes des quatre symboles évangéliques, entoure cette inscription, étant lui-même circonscrit par une seconde inscription relative encore au mystère eucharistique.

Les côtés de l'autel sont un peu plus étroits que la table et que sa base qui sont décorées de bandes émaillées sur leur tranche, et d'un bel ornement en repoussé sur le biseau qui les raccorde avec ces côtés. Ces derniers sont garnis de plaques à fond émaillé avec figures gravées en réserve. Sur une des grandes faces le Christ est assis entre six apôtres debout, chaque figure étant séparée de celles qui lui sont adjacentes par une colonne figurée qui, posant sur la base, semble porter sur la table, de telle sorte que cette boîte vue de profil ressemble réellement à un autel en miniature. Sur la face opposée, la Vierge est assise entre les six autres apôtres debout. Ce sont des prophètes qui garnissent les deux petites faces. Sur l'une, David est entre Jérémie et Isaïe; sur l'autre, Salomon entre Abacuc et Jonas. Le goût allemand pour l'alliance de l'ancienne et de la nouvelle loi se retrouve donc sur les supports de cet autel, comme

phyre, monté sur une boîte décorée de figures d'apôtres en ivoire d'un excellent style, et de bandes d'émaux champlevés, des plus anciens que l'on ait fabriqués. La collection qui fut au prince Soltykoff renferme, au contraire, un autel portatif plat, figuré par M. Viollet-Leduc dans son *Dictionnaire du mobilier*. J'en ai publié deux de même forme, provenant du trésor de l'église de Conques, au tome XVI des *Annales archéologiques*.

nous l'avons vu sur sa table où les symboles évangéliques sont rapprochés d'Abel et de Melchisédech.

Par rapport à l'art, comme par rapport au symbolisme, ce petit monument est un chef-d'œuvre, et il est impossible de montrer plus de goût dans l'alternance des émaux de nature diverse. Ceux-ci servent simplement de fond dans les sujets; ils expriment au contraire le dessin dans les ornements; puis la monotonie qui pourrait résulter de leur juxtaposition est rompue par les inscriptions ou les ornements repoussés qui les séparent. Les figures, enfin, dessinées avec cette sévérité un peu sauvage de l'art allemand du XIIe siècle, possèdent ce style qui grandit leurs proportions et donne aux productions de cette époque un caractère si monumental.

Nous nous sommes complu à décrire cet autel portatif, dont il n'existe de similaire dans aucune des collections françaises que nous connaissons, tandis que la grande châsse émaillée de Saint-Héribert de Deutz réclamerait notre attention. Mais il faudrait un livre pour la figurer et la décrire; il faudrait surtout la voir pour admirer la perfection de ses émaux, de ses statues et de tous ses ornements fondus, ciselés ou repoussés.

Cette châsse, longue de 1^m,54, a la forme d'une maison. Ses murs latéraux sont ornés de pilastres portant la figure émaillée d'un prophète. Une statue d'apôtre en argent repoussé est assise dans l'intervalle de chaque pilastre. Des bandes émaillées séparent chaque versant du toit en six travées, comme chacun des flancs; et sur le champ de chacune de celles-ci, qui est orné de magnifiques rinceaux en repoussé, se détache un grand médaillon circulaire représentant en émail la légende de saint Héribert. Sur l'une des extrémités trône la Vierge entre deux anges. Sur l'autre, saint Héribert est assis entre l'Humilité et la Charité. De nombreuses inscriptions expliquent le symbolisme et les actes des nombreux personnages représentés sur cette merveille, qui nous semble appartenir à la première phase de l'émaillerie champlevée, celle où l'on imite encore le travail des Grecs, en exprimant les personnages par des émaux nuancés. L'autel portatif de Sainte-Marie-du-Capitole appartient au contraire à la seconde phase. Les personnages y sont réservés et gravés sur un fond qui seul est émaillé : les ornements qui réclament moins de précision dans le dessin sont au contraire en émaux nuancés.

Une petite église située tout à l'extrémité de Cologne, contre ses murs, l'église Sainte-Marie-in-Snurgasse, a hérité de l'église Saint-Pantaléon deux grandes châsses, celle de Saint-Albin et celle de Saint-Maur, qui ont malheureusement perdu les figures en relief qui les décoraient. Mais leur architecture, leurs émaux et leurs ornements ciselés, surtout, sont des merveilles. Les chapiteaux des colonnes, les galeries à jour qui ram-

pent le long des toits et qui se dressent sur leur faîte, fondus à cire perdue, puis ciselés, composés de vigoureux feuillages où s'embarrassent hommes et bêtes, sont parmi les fontes les plus belles et les plus riches qu'il nous ait encore été permis de voir. Un archange et un séraphin émaillés sur la châsse de Saint-Maur sont des chefs-d'œuvre de grand style, et à comparer, pour la tournure, à ce que le dessin a jamais tracé de plus beau.

D'autres églises de Cologne possèdent encore des pièces d'orfévrerie, entre autres Saint-Géréon, Saint-André, les Saints-Apôtres. Nous empruntons encore au *Manuel d'orfévrerie* la gravure placée en tête de ces lignes et représentant un calice du XIIe siècle qui appartient à l'une d'elles. Une copie fort habile de cette pièce existait dans la collection Fould en guise d'original. « Les douze apôtres y sont gravés à mi-corps sur le bord de la coupe, et l'officiant ne peut y tremper ses lèvres, observe M. Didron, sans embrasser, pour ainsi dire, les premiers amis du Sauveur, ceux qui ont participé les premiers au mystère eucharistique. »

Mais il faudrait un livre pour décrire tous ces trésors, ainsi que des planches nombreuses pour aider à leur description et les rendre plus présents aux yeux et à la pensée. M. l'abbé F. Bock, de Cologne, a fait ce livre dont une traduction française est en cours de publication chez MM. A. Morel et Cie, à Paris. Ce livre est un guide excellent à travers les monuments d'orfévrerie et d'ivoirerie, de fonte et de broderie que possèdent les églises de Cologne, un souvenir pour ceux qui ont vu et une excitation à aller voir pour les autres. Des planches nombreuses, lithographiées à deux teintes, représentent tous les objets sur une petite échelle, il est vrai, mais elles en donnent une idée suffisante. Les archéologues, gens difficiles, désireraient plus de rigueur dans la forme, plus de caractère dans le dessin, ainsi que des détails précis et des descriptions plus étendues; mais ils doivent encore remercier M. l'abbé Bock de leur avoir donné un memento aussi complet des trésors sacrés de Cologne. Nous espérons qu'il y joindra les quelques monuments ecclésiastiques que possède le musée de la ville, et qu'il complétera ainsi l'énumération de tout ce qui est renfermé dans la cité où son activité a donné une si grande impulsion aux travaux archéologiques. Aujourd'hui, il prépare un ouvrage semblable au précédent sur le trésor d'Aix-la-Chapelle, qui est tout un musée. Celui d'Essen viendra sans doute ensuite, et, pour peu que cette ardeur au travail continue, nous aurons un jour, grâce à lui, la connaissance de ce que l'Allemagne du moyen âge possède de plus précieux.

ALFRED DARCEL.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DES BRONZES ITALIENS DE M. B. DE MONVILLE

Nos lecteurs ont remarqué sur la couverture de notre avant-dernier numéro une recommandation à la fois érudite, vive et personnelle, d'une collection de bronzes italiens. Ce morceau a été reproduit en tête du catalogue de la vente qui avait été rédigé par le possesseur, c'est-à-dire par M. de Monville lui-même. Il avait ajouté en vedette sur l'affiche cette mention au moins singulière : « Vente aux enchères publiques, *avant son décès.* » Mais cette plaisanterie, plus funèbre que gaie, n'a pas nui au succès, et l'on a trouvé — après, — bien à tort, selon nous, que les prix avaient été exorbitants. Au contraire, il nous semble que la justice ne fait que commencer pour ces spécimens, si fiers et si élégants dans leur petit cadre ou dans leur stature réduite, de l'art de pétrir le bronze comme la cire ou l'argile. Ne semble-t-il pas, en effet, à la liberté du travail, à l'inachevé savant du modelé, à la façon cavalière dont les détails sont massés, que l'on a sous les yeux bien plutôt une maquette de terre cuite changée en métal qu'un modèle coulé dans un moule? Il faut le dire bien vite, — et cela fait excuser bien des petites exagérations du possesseur, — le choix de M. de Monville était exquis. Peu de grandes pièces, ou peu de très-importantes; mais en revanche des petits bas-reliefs où s'agite sans peine une foule ardente, des statuettes qui semblent des réductions lorsqu'elles ne sont que des esquisses, des objets usuels qui donnent la plus haute idée du goût des ameublements italiens au XVIe siècle. Nous reproduirons ici les principaux prix, en transcrivant à peu près les descriptions de M. de Monville. Nous n'en avons retranché que certaines appréciations qui nous ont semblé trop personnelles. Les exemplaires étaient pour la plupart exquis, mais ils ne sont pas tous aussi *uniques* que le propriétaire le croyait. Ajoutons encore que l'on a remarqué avec quelle perfection certaines pièces avaient été complétées ou restaurées. Le nom de l'artiste habile n'est un mystère pour personne, et, lorsque l'on sait comme M. de Nolivos s'inspirer aussi profondément d'une époque et d'un style, on ne peut manquer de recueillir des éloges mérités. En ces sortes de matières, le silence seul pourrait être un danger.

Deux *candélabres italiens* de la seconde partie du XVIe siècle; figures nues représentant le soleil avec un lion, et la lune debout et supportant des coupes. 16,000 fr. — *Écorché,* de la fin du XVIe siècle, la jambe droite en avant, le bras droit levé, bronze italien d'une belle allure. Haut. 45 cent. 300 fr. — *Femme nue,* gracieusement assise sur un socle drapé, dans une pose maniérée. 520 fr. — *Vénus accroupie,* sortant du bain, joli motif qui a été reproduit à diverses époques. Cet exemplaire est le plus beau que connût M. de Monville, après celui de la collection Pourtalès. Haut. 26 cent.

1,510 fr. — *Vénus sortant du bain,* le pied gauche reposant sur un rocher. Cette charmante figure a été reproduite à diverses époques, avec des modifications : dans les bons exemplaires, la draperie du bas n'est pas jointe au linge que tient la main gauche, mais ce spécimen est le seul où le pied gauche repose sur un roc, au lieu du piédestal que l'on voit dans les autres ; il est en outre d'une finesse d'exécution et d'une beauté de *patine* incomparables. Haut. 26 cent. 1,015 fr. — *Enlèvement de Déjanire.* Cette belle composition bien connue a été reproduite sous deux dimensions. Les bronzes de la plus grande se rencontrent assez souvent ; ceux de la petite sont tellement rares que le propriétaire n'en connaît que deux exemplaires authentiques, et celui-ci est bien supérieur à l'autre : c'est un véritable chef-d'œuvre d'exécution dans lequel la ciselure, au lieu d'altérer le modèle, en a augmenté la beauté. Le piédestal en ébène, sur base en rouge antique, était orné de deux jolis bas-reliefs italiens de la même époque. Haut. 38 cent. 2,836 fr. — *Groupe ; Femme nue, accroupie,* tenant entre les jambes un enfant. 510 fr. — *Figure drapée,* demi-couchée, appuyée sur la main droite, et devant tenir un miroir de la gauche. Base en ébène. 1,500 fr. — Deux *Figurines assises,* faisant pendant l'une à l'autre ; celle qui se coupe les ongles du pied droit est la plus ancienne pièce de la collection ; elle a toujours été admirée des artistes pour sa grâce et sa simplicité ; le vendeur n'en avait jamais connu que deux autres : l'une, selon lui, un peu inférieure, et l'autre fort mauvaise. 1,505 fr. — *Charmante baigneuse,* le pied gauche posé sur un vase. Le piédestal, d'une époque plus ancienne, et ses bas-reliefs, imités de l'antique, sont admirables. Le piédouche seul est moderne. 1,000 fr. — *Hercule enfant étouffant les serpents.* Charmante *cire perdue* dont nous ne connaissons pas d'autre exemplaire. 550 fr. — *Faune à cheval sur un oiseau de fantaisie.* Avec piédestal en ébène. 685 fr.

Bas, moyen et haut relief représentant *Vénus marine posée sur un monstre fantastique* sur la queue duquel jouent des Amours. Cette superbe composition est d'une exécution magistrale ; la noblesse, la grâce, le mouvement et l'importance en font une pièce de premier ordre. Elle est entrée dans un cabinet illustre, dans le cabinet de M. Thiers, qui a bien voulu permettre à M. Charles Blanc de la faire graver. Nos lecteurs en auront donc bientôt une fidèle reproduction. 57 cent. de long. sur 32 de haut. 8,007 fr. — Haut relief. *Vénus accroupie.* Très-bel exemplaire ; cadre en ébène. 100 fr. — Moyen relief. *Sceau* du plus beau style, avec cette inscription : *Opus Joannis Francisci, Parmensis.* Seul connu. 35 fr. — Demi-relief. *Portraits d'un jeune homme et d'une jeune fille.* Superbe travail du commencement du xve siècle. Seul exemplaire connu. 100 fr. — Bas-relief. *Portrait d'une jeune femme* avec cette inscription : *Quod huic deest me torquet.* 100 fr. — Bas-relief. *Tête de femme coiffée des cornes d'Ammon.* Riche entourage de guirlandes d'Amours. 310 fr. — Lampe. *Tritonide à cheval sur un monstre marin.* Elle porte au bout des bras un anneau de suspension. Noble et élégante composition. Nous n'en connaissons que deux exemplaires authentiques ; celui-ci vient de la collection d'Horace Walpole. 1,860 fr. — Silhouette de la plus belle forme et de la plus belle époque, avec guirlandes et écussons. 360 fr.

VENTES DE TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

Le *portrait de David* que nous avions annoncé a été vendu 1,560 fr. David s'était représenté lui-même dans le costume que l'on portait en 1791 (et non en 1801), c'est-à-dire

avec l'habit à boutons de métal et le haut collet rabattu. C'était une énergique et curieuse peinture. M. Delafontaine père, qui était élève de David, avait recueilli ce souvenir à la vente de Gérard. Il possédait encore une vue de la *villa Medicis*, peinte à Rome en 1805 par M. Ingres. Les paysages de M. Ingres doivent être fort rares. Celui-ci, de forme ronde, avait été donné directement à M. Heurtaut. Il a été adjugé pour 500 fr.

Un tableau de Gérard Terburg, dont nous avions cité le prix à la vente de la collection Piérard [1], vient de reparaître à celle du cabinet du comte de Monbrun. Il est intitulé *la Toilette*. Nous n'avons rien à reprendre à la description que nous en avons donnée, mais nous dirons ce que nous n'avions pas découvert la première fois, parce que la toile était placée très-haut : c'est que cette belle toile, d'une composition monotone comme presque toutes celles de l'école hollandaise, mais d'une exécution exquise, a été entièrement altérée par les repeints. La tête du jeune domestique qui apporte une aiguière, celle de la camériste debout derrière le fauteuil de sa maîtresse, les mains même de la dame sont restaurées lourdement, et c'est ce qui explique que l'enchère se soit arrêtée à 6,300 fr.

M. Francis Petit a mis sur table dans les derniers jours de janvier une collection qui a obtenu auprès des amateurs un succès mérité. Voici les prix principaux :

Decamps. *Paysage d'Orient*. Haut. 23 cent., larg. 32 cent. Signé D. C, 54. C'est une étude faite dans une gorge de forêt. Le ciel du soir est rayé par des nuages citron étincelant, à droite débouche un cavalier sur un cheval noir. 140 fr.—*Une Ferme près d'Agen*. Ceux de nos lecteurs qui collectionnent l'œuvre lithographique de Decamps retrouveront cette composition dans le numéro 4 des croquis publiés en 1830 chez Gihaut, à de faibles variantes près. Sur le chemin qu'il a ajouté devant la mare, passe un brave homme, la besace au dos, et des canards barbotent dans un fossé qui forme le premier plan. 2,300 fr. L'effet général était un peu trop doré.

..-L. Gérôme, 1857. *La Quête*. Un enfant de chœur vêtu de noir, assis à la porte d'une sacristie, tient une aumônière de velours rouge sur ses genoux. 1,960 fr. Ce tableautin avait été exposé au boulevard des Italiens sous le numéro 215. Il appartenait alors à M. Boussaton.

Hébert. *Une Femme d'Alvito*, royaume de Naples. Elle descend de la montagne portant sur sa tête un chaudron en cuivre. 2,120 fr.

Ziem. *Rives du Bosphore*. Les fonds et le ciel sont fermes et fins, mais les personnages assis à l'ombre font, à distance, l'effet d'une tapisserie des Gobelins regardée à l'envers. 710 fr.

Fauvelet. *Une jeune Femme*, en jupe jaune, assise et rêvant, autant que permettent de le supposer des yeux petillants, un nez retroussé, une bouche rose comme celle d'un jeune chat. C'était un charmant petit panneau, bien composé, bien peint, bien agréable, et, malgré ces rares qualités, il s'est arrêté à 190 fr.

Bida. *Moine grec*, debout dans sa cellule, lisant près des barreaux de fer de sa fenêtre. Dessin mêlé de lavis, 265 fr. Pour notre part nous préférions *le Soldat arabe* et *le Rémouleur* qui n'étaient que de légers croquis aux crayons noirs et blancs sur papier bleu, faits assurément sur nature d'une main légère et habile, et qui ont été vendus 120 fr. chacun.

La vente du cabinet de M. Albert, qui contenait en outre un excellent choix de curiosités de bon aloi, a montré en quelle estime les amateurs tiennent en ce moment

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* d'avril 1860.

les tableaux de Decamps. M. Albert, qui habitait récemment encore Fontainebleau, avait acheté directement de Decamps, pour 3,000 ou 4,000 fr., un tableau qui a figuré à l'exposition universelle sous le titre : *l'Ane et les Chiens savants*[1]. Un Auvergnat, debout devant un mur vivement éclairé, caresse le cou d'un âne qui mange de la paille jetée à terre; sur le dos de l'âne, dans deux boîtes en bois, un singe et des chiens habillés; à droite, un jeune garçon assis sur une dalle semble partager son repas, un morceau de pain sec, avec son singe accroupi devant lui. C'était une bonne et saine peinture, posée à pleine brosse, sans être fatiguée, sans couches superposées. Elle n'avait guère noirci, et le propriétaire, un peu à tort selon nous, avait insisté pour qu'elle se présentât sous son vernis originel et sa crasse. On a reproché à ce tableau de manquer de plans aériens. L'homme est court et n'a pas de jambes. Mais la tête de l'âne, la physionomie des chiens, le profil des singes étaient merveilleusement saisis. Il a été vivement disputé, jusqu'à 27,000 fr. C'est un capital qui a rapporté de beaux intérêts. — Une aquarelle a atteint 4,350 fr. Haut. 23 cent., larg. 32 cent. Un bon *Arabe* est *assis sur son âne,* fumant sa pipe à tuyau de cerisier, le fusil au dos, un arsenal à la ceinture, un petit enfant dans les bras. Deux autres petits garçons le suivent à pied, un bâton à la main. Au fond, à gauche, on aperçoit des voyageurs qui se dirigent vers une ville. Cette aquarelle était de la plus belle qualité. — Deux autres sépias, *un Marchand juif d'Orient,* au profil démesurément busqué, qui se promène devant un bazar comme les marchands de lorgnettes sur nos boulevards, et *une Cuisinière au marché,* ont été, relativement à leur qualité, vendues fort cher. Le prix de l'aquarelle que nous venons de citer a paru exorbitant. Les aquarelles de Decamps ont toujours valu fort cher, même au sortir de son atelier, et nous en retrouvons la preuve dans cette note de l'*Artiste,* 1833, t. VI, p. 202:

« Dans une vente publique qui a eu lieu la semaine dernière à Londres, une aquarelle de Decamps a été achetée par un riche amateur, M. Whaston, pour la somme de 120 livres sterling. Wilkie et Martin assistaient à cette vente, ainsi que Constable, qui a surtout contribué, en enchérissant l'ouvrage de l'artiste français, à le faire monter au prix où il a été vendu. Cette aquarelle, d'une petite dimension, est, il est vrai, une des mieux réussies de Decamps. »

VENTES D'ESTAMPES

Les ventes d'estampes qui se sont succédé pendant cette quinzaine n'ont point offert un grand intérêt. C'étaient de ces ventes « modestes qui ne font point beaucoup parler d'elles, » mais dans lesquelles on rencontre au passage des pièces qui n'attendent que la fortune de se caser dans une collection connue pour acquérir une valeur commerciale décuple.

La vente de M. C..., dirigée par M. Clément, comprenait les cartons d'un Polonais mort l'an dernier, c'est-à-dire un peu de tout : des estampes historiques, des dessins, des livres à figures, des spécimens de toutes les écoles et de tous les temps. Nous avons parlé souvent de l'écart inexplicable des prix ; en voici un exemple frappant. Le recueil des *Caprices* de Goya, de M. Solar, s'est vendu 400 fr.; un très-bel exemplaire en ancien tirage, c'est-à-dire imprimé en encre bistre, n'a pu atteindre que 194 fr., et encore était-il accompagné d'un volume in-12, contenant l'explication manuscrite de chacune

1. Haut. 90 cent., larg. 1m,60 cent.

de ces caricatures, sauf les huit premières. On prétendait que ce manuscrit était de la main même de Goya. Nous n'avons pas vu assez de manuscrits du maître pour l'affirmer, mais c'était assurément d'une écriture contemporaine à l'époque de la publication.

Le Lion de l'Atlas dévorant un lièvre dans une grotte et *le Tigre royal couché dans la campagne,* grandes et magnifiques lithographies de M. Eugène Delacroix, du dessin le plus ferme et de l'exécution la plus sévère, se sont vendus 9 fr. Ces lithographies ont été exécutées vers 1834, et n'ont été tirées qu'à peu d'épreuves.

Le Maréchal-ferrant français (*A French farrier*), une des plus belles pièces que Géricault ait fait imprimer, pendant son voyage à Londres, chez Hullmandell, 23 fr. Cette lithographie fait partie d'une suite extrêmement rare en France; elles furent copiées plus tard à Paris, sous les yeux de Géricault, par M. Léon Cogniet; et ce sont ces copies qui, du reste, sont très-libres et très-justes à la fois, qui existent encore chez le successeur des frères Gihaut. — *Le Factionnaire suisse au Louvre*, daté de 1819. Un factionnaire de la garde suisse porte les armes à un invalide de la grande armée en costume bourgeois qui, en passant devant lui, entr'ouvre sa lévite et lui fait voir sa décoration. Cette pièce, assez insolite dans l'œuvre de Géricault qui ne paraît guère s'être occupé de politique, est d'une exécution lourde et d'une composition embarrassée. Elle est devenue rare, ainsi que toutes les pièces auxquelles s'attache un intérêt historique. 15 fr.

Tous les maîtres modernes ont essayé la lithographie. A son début, M. Ingres en a fait trois, dont une pour un cul-de-lampe dans les *Voyages romantiques en France* du baron Taylor. La première en date est un portrait de lord Douglas, signé Ingres, Rome, 1815. La troisième est une *Odalisque couchée,* datée de 1825, reproduction de son célèbre tableau. Elle parut dans un album de l'imprimeur Delpech. Est-il besoin de dire que c'est un croquis délicatement tracé, un trait enveloppant sobrement la forme, d'un modelé fin et transparent? Cette lithographie, en belle épreuve tirée sur chine, est aussi précieuse qu'un dessin même du maître. La pierre n'a point été conservée; elle sera donc un jour d'une insigne rareté, et nous ne voulons point dire, pour l'honneur des amateurs qui ne la possèdent point, à quel prix ils pourraient se la procurer dans les ventes.

Dans une autre vente présidée, ainsi que la précédente, par M. Delbergue-Cormont, nous avons vu adjuger pour 37 fr. un portrait avant toute lettre de Philippe de Courcillon, *marquis de Dangeau,* par Drevet; — pour 26 fr. un adorable petit portrait de *Marie Leczinska,* gravé par Gaucher d'après un portrait peint par Nattier en 1775. Le portrait en pied est aujourd'hui à Versailles, et la reine est habillée d'un vêtement de velours rouge bordé de fourrures, de la coupe la plus élégante. Gaucher n'a pris que le buste et l'a placé dans un médaillon de lis et de roses dont la guirlande s'enroule sur un champ fleurdelisé.

Les deux sujets de singes de Chardin, *le Singe antiquaire* qui est au Louvre, et *le Singe peintre* qui, de l'exposition du boulevard des Italiens, est rentré dans la riche collection de M. Lacaze, ont été gravés par Surugue le fils, et sont fort recherchés des amateurs. Ils ont atteint 42 fr. — Une épreuve avant la lettre du *Billet doux,* par Delaunay, d'après Lawrence, 25 fr. — Deux vives et amusantes eaux-fortes de Gabrie de Saint-Aubin, représentant, l'une un coin des Tuileries, en 1760, plein de lumière et d'ombres, avec une foule élégante qui se coudoie, s'assied, jase, se promène et fait la roue; l'autre, de petits jardiniers poussant un tonneau à roues pour arroser la pous-

sière des allées, 46 fr. — Enfin 405 fr. les douze scènes d'intérieurs avec sujets galants ou érotiques, d'après Freudeberg, qui forment la première partie du *Costume physique et moral au* XVIIIe *siècle*. Elles sont loin de celles de Moreau ; elles n'en ont ni l'allure aristocratique, ni l'impertinence de bon goût, ni même le charme d'exécution, mais, telles quelles, elles sont l'album le plus précieux à feuilleter pour celui qui veut connaître dans son intimité cette société frivole à sa façon qui lisait à son petit lever les brochures de Siéyès et se grisait le soir de vin, d'ironie et de gaieté.

VENTES PROCHAINES

Les 27 et 28 février commencera la première vente de la collection de M. d'Aigremont. Nous reviendrons prochainement sur l'ensemble de cette collection à propos d'un catalogue de chinoiseries qui, sortant de la nullité ordinaire, sera rédigé avec beaucoup de savoir et de soin. Cette première vente comprendra la première partie des tableaux anciens. Depuis 1810, M. d'Aigremont n'avait cessé d'étudier les écoles anciennes et d'en recueillir, le plus souvent possible, les morceaux importants qui n'ont point encore trouvé place dans les collections publiques. Les amateurs y trouveront un *Glaucus et Sylla,* dont on retrouve une eau-forte dans l'œuvre de Salvator Rosa; un Nicolas Berghem gravé par Lebas sous le titre du *Matin;* une *Mort de Cléopâtre* de Gaspard Netscher, gravée par Wille ; *le Jeu interrompu,* par Adrien van Ostade, gravé dans la collection Basan, et cette *Boutique du maréchal* du cabinet de la comtesse Verrue, qui fut gravée par Moyreau et qui est reproduite dans l'*Histoire des peintres* de M. Charles Blanc. Nous nous bornerons à dire que presque toutes les toiles sortent des collections du prince de Conti, du prince Galitzin, du président Saint-Victor, ou du chevalier Erard, ou des cabinets Van Eteren, Miron, Lorch, Tardieu, Didot, etc.

Notre savant collaborateur, M. W. Burger, a bien voulu rectifier quelques attributions fautives dans le catalogue du cabinet Leroy d'Étiolles. Voici une note substantielle qu'il nous envoie pour recommander cette vente à nos lecteurs :

« Ce sont, dit-il, les hollandais et les flamands qui dominent dans cette galerie. Il faut cependant citer parmi les maîtres des autres écoles : Véronèse, Fattore, Sassoferrato, Philippe de Champagne, Pater, Greuze, Hubert Robert, et même des Allemands et des Anglais. En Flamands, il y a Rubens et Van Dyck, Jordaens, Cornelis de Vos, Jean Fyt, Teniers, etc. Les hollandais hors ligne sont : un grand tableau de fleurs et de fruits, provenant de la galerie du cardinal Fesch, par Jean David de Heem; un groupe d'animaux, de grandeur naturelle, par J.-B. Weenix; une *Halte,* qui vient aussi de la vente Fesch, par Philippe Wouwerman ; un Gaspard Netscher, de la vente de lord Northwick ; un beau portrait de femme par Albert Cuyp, et surtout une des plus capitales et des plus belles productions d'Adrien van der Venne, *la Kermesse de Rijswick,* avec des figurines innombrables, et, dans une voiture à six chevaux, les deux princes d'Orange : Maurice, alors stathouder, et son frère Frédéric-Henri, qui devait lui succéder.

« En fait de tableaux qui offrent des documents précieux pour la biographie, c'est d'abord un Drost, signé en toutes lettres et daté de 1654. Ce peintre, presque inconnu et dont les œuvres sont presque introuvables, fut pourtant un très-habile sectateur de Rembrandt. On ne sait rien de sa vie, ni les dates de sa naissance et de sa mort, ni

même son prénom. Son tableau de la galerie Leroy d'Étiolles représente une femme demi-nue, grandeur naturelle, et vue jusqu'aux genoux, superbe peinture, savamment dessinée, fermement modelée, et d'une couleur très-analogue à celle de Rembrandt. En 1634, il tenait donc au style du maître, et ce ne fut que plus tard qu'il alla travailler en Italie, où sa trace se perd.

« Deux autres élèves de Rembrandt ont aussi dans la collection Leroy d'Étiolles des œuvres curieuses à cause des dates qu'elles portent : un Salomon Koninck, tout à fait rembranesque, peint en 1640 ; un Nicolas Maas, daté de 1665, portrait de jeune fille, entouré d'une guirlande de fleurs par le *Jésuite d'Anvers*, Daniel Zegers. Donc Maas, à cette époque, avait quitté la Hollande et travaillait à Anvers[1]. »

Mais aux ventes de tableaux anciens succéderont bien d'autres séries. On annonce la vente de l'atelier de M. Diaz, qui quitte Paris où la perte de son fils vient de l'éprouver si cruellement. La collection Arozarena va renvoyer aux cartons des amateurs français et anglais les admirables estampes qu'elle avait monopolisées depuis deux ans.

Enfin, dans le courant de mai, M. Delbergue-Cormont dispersera la plus belle et la plus complète collection de lithographies qui ait encore été formée depuis celle de M. Bruzard. Géricault, Charlet, H. Vernet, Bonington, Decamps lui-même, y sont représentés soit au grand complet, soit par d'admirables spécimens d'un art encore bien peu connu du public, mais que les amateurs de goût collectionnent en silence depuis quelques années déjà.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

LE SALON DE 1860 A BRUXELLES, *par* M. Max Sulzberger, *avec quatre photographies par* M. J. Maes. — *Bruxelles*, Schnée, *éditeur*; *grand in*-8° *de* 48 *pages*.

Les arts ont toujours été très-populaires dans le pays illustré par Van Eyck et Memling, Rubens et Van Dyck, et par tant d'autres grands peintres, depuis le commencement du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIe. Les livres d'art se vendent donc en Belgique bien plus qu'en France, proportionnellement. Un critique français, même célèbre, ne trouverait pas un éditeur pour publier un Salon de Paris sur papier vélin, avec accompagnement d'épreuves photographiques. La luxueuse brochure éditée par M. Schnée est cependant signée d'un nom inconnu, et ce n'est pas le texte qui la recommande beaucoup, l'auteur paraissant peu initié aux arts et au style littéraire. Tout s'arrange d'ailleurs avec de beaux caractères nets, surtout quand les descriptions sont illuminées par des images reproduisant les tableaux.

M. Sulzberger n'a pas l'habitude de la critique : on s'en aperçoit à ses phrases redondantes et vides; un critique serait plus pressé, ayant à dire quelque chose. Il a cela aussi de très-naïf, que le sujet d'un tableau décide tout de suite son admiration. Sur le *César* de M. Gérôme, il est vraiment dithyrambique : « Non-seulement c'est la

1. Pour ne pas jeter la confusion dans l'esprit du lecteur, nous rétablissons ici l'orthographe habituelle des noms de peintres hollandais. Est-ce bien la peine d'innover pour écrire *Adbert* au lieu d'Albert, et *Adriaan* au lieu d'Adrien ?

« plus belle page historique du Salon, mais c'est aussi une des gracieuses conceptions « artistiques de l'époque. Simple et majestueuse, savante et dramatique, elle allie aux « sévérités du style classique les hardiesses de l'émotion romantique. Le sujet, nul ne « l'ignore : César a été averti de se défier des ides de mars. Inutilement sa femme Cal- « purnie en larmes a tenté de le retenir. Il va au-devant du trépas. Au sénat, les conju- « rés l'attendent anxieux. Il arrive, il est entouré... on le frappe à l'épaule, au cou, au

LES POLITIQUES, D'APRÈS MADOU.

« flanc, à la figure, au ventre. Ils se disputent la victime. Rendant l'âme par trente- « cinq blessures, *elle* roule aux pieds de la statue de Pompée, et son sang *la* rougit « d'une tache que le temps n'a pas ôtée. Tel un chêne altier tombe d'un seul coup et « couvre le sol de son vaste tronc, tel gît César... *Hic jacet totus,* etc. » Voilà un beau morceau du genre noble! Et que ces petits mots latins rehaussent encore la comparaison avec le chêne altier! Il est vrai que la peinture n'a rien à voir là-dedans. Ailleurs, ce sont des « cauchemars » et des « vertiges, » ou des tirades esthétiques. C'est assez curieux à parcourir pour un lecteur parisien.

L'éclectisme des appréciations n'est pas moins singulier que le style. Bien qu'il s'extasie devant des *sujets* misérablement peints, M. Sulzberger vante avec un égal en-

thousiasme M. de Groux, M. de Knyff, M. Madou, M. Van Hove le sculpteur, M. Israels le Hollandais, MM. Troyon, Millet, Breton, et même M. Courbet, le chef du « *courbétisme.* » Nous avons déjà donné, dans la livraison du 15 octobre, le *Junius* de M. de Groux; voici *les Politiques* de M. Madou, d'après la fine et précise photographie de M. Maes. Les autres photographies qui accompagnent le texte sont : *le Combat de l'Écluse,* d'après M. Schaefels; des *Animaux au pâturage,* d'après M. Robbe, et *le Jeune Napolitain jouant,* d'après une statue de M. Sopers.

M. Maes réussit à merveille dans la reproduction des tableaux; c'est difficile, surtout pour les anciennes peintures, et personne jusqu'ici n'a égalé M. Fierlants dans ses reproductions des Van Eyck, des Memling, des Rubens et des Van Dyck. M. Maes s'essaye aussi maintenant à photographier les vrais maîtres, et, en attendant, il publie à Bruxelles un magnifique album de trente pièces (six par livraison), d'après les œuvres les plus remarquables du Salon dernier.

Le malheur est qu'il n'y a plus en Belgique — ni ailleurs — de Rubens et de Van Eyck. Ah! si ces reproductions photographiques s'appliquaient aux chefs-d'œuvre des écoles anciennes, tous les artistes de l'Europe voudraient en avoir! Quel succès ont eu les photographies des eaux-fortes de Rembrandt publiées par M. Charles Blanc! Encore peut-on voir les originaux à la bibliothèque des estampes et dans quelques riches cabinets. Mais les peintures uniques, immobilisées dans les galeries étrangères, voilà ce qu'il faudrait vulgariser en *fac-simile* que la gravure ne saurait jamais donner aussi sincèrement. C'est là une entreprise qui devrait séduire les directeurs de musées, les propriétaires de collections, les critiques et les écrivains spéciaux. Quand pourra-t-on feuilleter à Paris, et partout où l'on sera, l'œuvre peint des grands artistes! L'histoire de l'art y trouverait des enseignements précieux, et l'amour de l'art lui-même s'en augmenterait dans des proportions imprévues. W. B.

A propos d'un Cheval, *Causeries athéniennes*, *par* Victor Cherbuliez. — *Genève et Paris,* 1860.

Sous un titre de fantaisie et sous une forme romanesque, ce livre traite les plus belles questions d'art d'une manière libre et originale, avec une érudition variée et piquante. C'est le premier ouvrage d'un jeune écrivain dont on a lu, dans la *Revue germanique,* de remarquables articles sur l'esthétique de Vischer. L'auteur y reprenait pour son compte, commentait, développait, amendait à sa manière les idées de l'écrivain allemand. Ces articles ne reproduisaient pas seulement, comme la plupart de ceux qui remplissent les revues, des impressions de lecture, mais il s'y mêlait aux idées et aux connaissances acquises des vues nouvelles qui appartiennent en propre à l'auteur. Les mêmes qualités distinguent ces *Causeries athéniennes,* où l'un des chevaux du Parthénon sert de prétexte et de point de départ aux discussions les plus intéressantes.

Du roman nous avons peu de chose à dire. Bien que le domaine de la passion confine à celui des beaux-arts, il ne nous appartient pas d'y suivre M. Cherbuliez. Il suffira de raconter en deux mots aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* comment une jeune marquise, belle et spirituelle, a planté sa tente aux pieds des colonnes du Parthénon, et comment elle se promène dans les portiques, entourée d'amis et d'adorateurs qu'elle provoque à raisonner sur la beauté de l'œuvre d'Ictinus et de Phidias. Le docteur, l'abbé, le peintre, etc., dissertent à qui mieux mieux sur la sculpture et l'archi-

tecture, sur la nature et sur l'idéal. La marquise tresse de ses belles mains la couronne qu'elle prépare au vainqueur. Comme de raison, c'est l'amoureux qui dit les plus belles choses; cela se passe toujours ainsi dans les romans, et M. Cherbuliez n'avait garde de manquer, sur ce point, à la tradition universelle des romanciers. Ce qui nous intéresse n'est pas de savoir si la marquise aime ou non le jeune artiste vénitien qui s'est pris pour elle d'une vive passion, mais si M. Cherbuliez a bien compris Phidias et s'il le fait comprendre à ses lecteurs. Or, ce point nous paraît hors de doute.

On a beaucoup parlé d'*idéal* à propos de la sculpture grecque. M. Victor Cherbuliez explique, au nom des Grecs de l'époque de Périclès, ce système d'idéalisation de la nature « Personne, dit-il avec vérité, n'étudia jamais la nature avec plus de passion que les grands artistes grecs, ne la rendit avec plus de scrupule, et (ce qu'il était indispensable d'ajouter) ne s'entendit mieux à se servir de l'imagination pour la bien observer. » Il y a, en effet, dans toutes les œuvres de l'art une part qui revient à la nature et une autre qui appartient à l'artiste. C'est ce que nous mettons de nous-même dans notre œuvre qui lui donne l'achèvement et la vie; mais il ne s'ensuit pas que l'artiste soit appelé à corriger la nature d'après son *idée*. Il doit seulement chercher à se mettre d'accord avec elle et à la mettre d'accord avec lui. La nature, ainsi que l'a dit ailleurs M. Cherbuliez, existe en nous comme en dehors de nous; le rapport à saisir et à manifester entre cette nature intérieure et la nature extérieure, voilà le but du travail de l'artiste. Dans ce travail, l'imagination et le sentiment servent de médiateurs. M. Cherbuliez donne pour exemple du rôle de l'imagination et de sa puissance dans les arts la différence qui existe entre les marbres d'Égine et ceux du Parthénon. Dans les premiers, le sculpteur n'est que le copiste de la nature; aussi, bien que les parties soient traitées avec vérité, l'harmonie ne se montre pas dans l'ensemble. Au contraire, dans les statues de l'école de Phidias, le sentiment humain de la vie et de la beauté, en vivifiant les études de l'artiste, a fait de l'imitation de la nature une seconde création.

M. Cherbuliez s'élève contre ceux qui appellent l'art grec un art *tranquille*. Suivant lui, *dans le moindre morceau de la plastique grecque, il y a cent fois plus de mouvement que dans les sculptures les plus tourmentées des modernes*. C'est l'*équilibre parfait* des figures de la sculpture grecque qui en dérobe le mouvement au spectateur vulgaire. Nous sommes tout à fait de l'avis de M. Cherbuliez, sauf un point : c'est précisément cette harmonie vivante qui nous paraît mériter l'épithète dont il se déclare scandalisé. La tranquillité, dans le sens où l'on doit l'entendre quand il s'agit de l'art grec, n'est pas l'immobilité; c'est justement ce mouvement général, admirablement mesuré et pondéré, qui ne se trahit par aucun geste violent des membres, mais par la vie de tout le corps. Quand Plutarque nous montre Périclès à la tribune, il parle aussi de la tranquillité de son attitude et de son débit. Cela ne veut pas dire sans doute que Périclès s'interdisait l'action, cet accompagnement de l'éloquence, si nécessaire surtout devant une assemblée populaire; mais il savait si bien mesurer ses gestes, ses paroles, il savait répandre sur toute sa personne une si belle harmonie, que les yeux des Athéniens n'étaient pas moins ravis que leurs oreilles. Tel est, à notre avis, le mouvement dans la plastique grecque au temps de ce même Périclès.

Nous ne chicanerons pas M. Cherbuliez sur le sentiment de l'infini, qu'il prétend avoir éprouvé dans le Parthénon. Nous croyons qu'il a senti, en effet, devant les colonnes élevées du temple de Minerve, une émotion religieuse qui lui a rappelé le sentiment qu'avait fait naître en lui la vue des cathédrales gothiques. Mais M. Cherbuliez

est-il bien certain de n'avoir pas porté dans le Parthénon son sentiment et ses idées modernes au lieu d'y avoir rencontré l'esprit de l'antiquité? Le sentiment de l'infini est au fond de l'âme humaine; mais l'idée qui le réveille en nous, qui nous en donne la conscience, est-elle antique ou moderne? Il y aurait bien à dire sur ce sujet. En partant de cette idée de l'infini, M. Cherbuliez a trouvé sur le Parthénon des choses nouvelles et ingénieuses, qui cependant appartiennent plus peut-être à la poésie qu'à la critique.

L'espace qui nous est mesuré ne nous permet pas de suivre M. Cherbuliez dans la série des réflexions à travers lesquelles il promène son lecteur *à propos d'un cheval.* Mais il ne serait pas juste d'oublier ce cheval du Parthénon, qui a si bien inspiré le jeune écrivain. Une photographie qui accompagne le volume nous le montre emportant à la procession des Panathénées son cavalier, un de ces jeunes Athéniens qui, comme le fils de Strepsiade, dans *les Nuées,* rêvaient de chevaux pendant leur sommeil. Voilà certes un animal qui vaut bien les treize talents (71,500 francs) qu'Alexandre paya, dit-on, son célèbre Bucéphale. M. Cherbuliez le décrit avec amour; sans doute il en aura rêvé sur l'oreiller de Phidippide. Dans son rêve il a vu ce cheval traverser les mers, et, comme un des coursiers de Neptune domptés par Minerve, s'élancer en frémissant sur le rivage de l'Attique. Nous ne nous arrêterons pas à la dissertation par laquelle M. Cherbuliez prétend démontrer que le cheval de la frise du Parthénon est un barbe; elle met en relief, de la façon la plus agréable, l'érudition de l'auteur en matière hippique. Ce qui nous plaît surtout, ce sont les pages où il est question de l'éducation des chevaux à Athènes. Le barbe est devenu athénien par cette éducation, qui conservait à l'obéissance la grâce de la liberté. Ici nous retrouvons, dans l'accord du cheval et du cavalier, ce *génie du groupe* qui semble, ainsi que le dit très-bien M. Cherbuliez, particulier à la sculpture grecque, et *cette harmonie ravissante que la sculpture moderne n'a point su reproduire.*

Nous engageons, en finissant, les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* à suppléer, par la lecture du livre lui-même, à ce que notre analyse a forcément d'incomplet. Ce début d'un jeune écrivain, dont le père est un des professeurs distingués de l'Académie de Genève, promet d'ajouter un nom à ce groupe d'écrivains sérieux et de penseurs éminents qui illustrent la cité républicaine de Calvin et qui lui conservent une physionomie à part entre les villes de l'Europe.

L. DE RONCHAUD.

CONCOURS POUR LE NOUVEL OPÉRA

EXPOSITION DES PROJETS

L'administration, en ouvrant ce concours qui intéresse et attire le public d'une façon peu accoutumée en ces matières, n'a point eu la prétention d'arriver du premier coup à la solution du problème complexe qui était posé aux architectes de tous les pays.

Les concurrents, en improvisant des projets avec une hâte fiévreuse, n'ont point cru non plus avoir satisfait à toutes les exigences d'un programme qui n'a point encore été donné tout entier.

Nous-même, enfin, forcé de nous débrouiller à la hâte parmi tant de projets divers,

et de balancer les avantages avec les défauts de ceux qui ont paru les meilleurs, nous ne voulons consigner ici que nos impressions. Notre jugement serait trop tôt rendu pour être suffisamment motivé.

Écartons d'abord les projets extravagants, excentriques ou ridicules, envoyés par des gens que l'on croirait être, les uns des fous, les autres des mauvais plaisants. Puis, sans nous laisser attirer par le charme de façades trop habilement exécutées, attachons-nous surtout aux plans, et classons les projets que nous réservons dans notre pensée en deux grandes divisions, d'après la forme de leur façade principale. Le parti que chacun aura tiré des dispositions générales qu'il s'était ainsi imposées nous servira à faire un premier choix. Puis, si dans chacune des deux grandes divisions que la force des choses a créées, nous trouvons réalisés tous les *desiderata* auxquels un théâtre monumental doit satisfaire, il nous restera à comparer les deux systèmes, et en définitive à nous prononcer.

La forme et les dispositions intérieures de la salle elle-même auront peu d'influence, nous le croyons, sur la décision des juges. Quoique celle-ci soit, en définitive, la chose importante, peu de concurrents s'en sont préoccupés. L'expérience ayant démontré que la salle construite par Louis dans l'ancien Opéra de la place Louvois, puis transportée, bien qu'agrandie, dans la rue Le Pelletier, était des meilleures, et l'administration ayant laissé entendre qu'elle s'en déclarait satisfaite, presque tout le monde s'est contenté de copier celle-ci. Quelques légères modifications empruntées à la salle des Italiens, et ayant pour but de créer un rang de loges découvertes en avant des loges fermées des premières, sont les plus importantes que nous ayons remarquées. Mais cette addition au nombre des places coûteuses que réclamait l'administration de l'Opéra parce que ces places sont très-recherchées, n'a point fait supprimer les places des cintres comme on avait paru le désirer, sous le prétexte qu'elles produisent des recettes insignifiantes. Les architectes ne se sont point conformés à ces désirs de gens qui voient seulement une affaire d'argent dans la création et l'exploitation de l'Opéra, et ils ont raisonnablement agi.

Il semble, en effet, que l'État, c'est-à-dire tout le monde, subventionne assez largement l'Opéra pour que tous ceux qui forment l'État puissent, suivant la capacité de leur bourse, jouir d'un spectacle qui sans eux n'existerait pas. On peut enfin trouver assez étrange cette aristocratie de nouvelle espèce, qui réserverait à quelques élus le droit d'aimer la musique bien exécutée et la jouissance de venir l'entendre au milieu de toutes les pompes de la scène. Il serait étrange, enfin, que le gouvernement encourageât le goût et l'étude de la musique en autorisant la création de nouveaux théâtres lyriques, en protégeant les orphéons, en améliorant les musiques militaires, et qu'il fermât en même temps la première scène lyrique de France à une partie de ceux dont on veut faire des exécutants ou des amateurs.

Si les places de cintre, dans la salle actuelle, sont si souvent désertes, il faut s'en prendre surtout à l'interposition du lustre qui cache la scène; aussi c'est dans un autre arrangement de ce foyer de lumière, qu'il semble nécessaire de chercher le moyen d'augmenter les recettes de places dont il serait injuste de priver une partie du public. Plusieurs projets relèvent le lustre, d'autres le suppriment, supprimant aussi la cheminée qui le surmonte et qui, sous le prétexte de ventiler la salle, qu'elle ventile fort inégalement et fort mal, apporte un grand obstacle à l'égale diffusion du son.

Deux systèmes, nous l'avons dit, séparent les projets en deux grandes classes. Il y a le système des façades droites et celui des façades circulaires.

Quoique ce dernier présente un avantage précieux en architecture, celui d'accuser les formes intérieures de l'édifice, il offre cependant certains inconvénients. Le foyer est transformé en une longue galerie circulaire qui, s'ajoutant aux couloirs de la salle et aux cages des escaliers qui enveloppent ceux-ci, augmentent dans une proportion considérable les dimensions de l'édifice tout en manquant d'ampleur dans leur aspect intérieur. Lorsque, pour diminuer ce développement, on rejette les foyers sur les côtés, en réduisant cette galerie à ne plus être qu'un couloir, on divise le public, et l'on perd ces effets d'ensemble que doit offrir pour les bals un grand foyer unique.

Les façades droites n'accusent point, il est vrai, la forme de la salle, mais elles ont ce grand avantage de mieux se prêter au développement grandiose des vestibules et des foyers, et de réserver des places on ne peut mieux disposées pour les escaliers dans le triangle que forme le contour des couloirs avec le mur du foyer et les dépendances latérales.

Ces escaliers peuvent même affecter des dispositions monumentales, avoir des regards sur le foyer et se combiner avec les balcons qui règnent au niveau des rangs des loges aux étages supérieurs. C'est ce parti qu'a adopté l'auteur du projet n° 1; parti dont il a su tirer un excellent effet décoratif. La façade carrée de ce projet est une répétition du Garde-Meuble combiné, à l'extrémité des soubassements, avec les baies latérales de la porte Saint-Denis. Les voitures du souverain entrent sous la salle, et celles du public s'arrêtent sous une rotonde qui fait saillie sur la façade. Une serre d'hiver « mobile » recouvre la terrasse de cette rotonde, et cache la colonnade qui règne au premier étage, au niveau du foyer. Pourquoi faire alors ces colonnes?

Dans la plupart des projets, l'entrée du souverain est réservée sur un des côtés de la salle; celle des abonnés lui correspond sur le flanc opposé, tandis que les personnes en voiture qui doivent présenter leurs billets au contrôle descendent sous les portiques qui précèdent la façade. Ce système a l'inconvénient d'exiger un long circuit de la part des abonnés, dont la place est située du côté opposé à l'entrée. Deux projets, n°s 6 et 35, ont voulu obvier à cet inconvénient.

Dans le projet n° 6, deux rotondes sont élevées de chaque côté de la façade, un peu plus étroite que le reste de la construction. Ces rotondes servent, au rez-de-chaussée, de portique pour la descente à couvert. Celui de droite est réservé au chef de l'État, qui se trouve trop éloigné de sa loge; celui de gauche est affecté au public. Il nous semble qu'en reportant sur le côté l'entrée des voitures de la cour; qu'en affectant les deux rotondes d'angle, l'une aux abonnés et l'autre à ceux qui ne le sont pas; qu'en établissant entre les deux, sous le péristyle, le service des billets pris au bureau, on éviterait de faire passer les abonnés par le contrôle, et l'on pourrait diviser le public qui a pris son billet à la location, de celui qui l'a acheté au bureau. Tous enfin, arrivant au centre de l'édifice, s'épargneraient des pas inutiles pour gagner leur place.

Mais ces rotondes semblent présenter trop peu de développement en plan pour abriter plusieurs voitures à la fois; aussi l'auteur du projet n° 35 leur a-t-il substitué des galeries courbes tangentes à l'angle de la façade, où elles communiquent avec de grands escaliers droits menant au vestibule du contrôle. Le même projet supprime le lustre et le remplace par une série de becs de gaz placés par-dessus une coupole en verre, à travers laquelle leur lumière est réfléchie par un grand miroir concave placé horizontalement.

Le projet n° 12 se recommande par un aspect original, par des coupoles qui le font ressembler à une mosquée, par une exécution précieuse et des détails d'une élégance

qui n'est point exempte de sécheresse. Mais sa façade, composée dans le bas de trois séries de portes étroites surmontées de trois grandes baies au niveau du foyer, paraît tout au plus convenable pour un théâtre secondaire. Les voitures du souverain entrent dans une galerie qui passe sous le parterre, et celles des particuliers dans deux galeries latérales qui débouchent dans la première. Mauvaise disposition, puisqu'il peut en résulter des encombrements. D'ailleurs, dans ce système, il suffit du retard éprouvé dans la descente d'une voiture pour arrêter toutes les autres. Il semble donc utile de donner assez d'écartement aux supports de ces galeries pour permettre aux voitures de sortir latéralement, sans être obligées d'en suivre toute la longueur.

C'est ce qu'a voulu réaliser l'auteur du projet n° 19 par sa façade que précède un long porche voûté. Les entrées réservées se font à couvert sur les flancs; mais il nous a été impossible de reconnaître la route que suivaient les voitures après être entrées sous les rotondes où elles déposent ceux qu'elles ont amenés. Ce projet est remarquable par la bonne disposition et la facilité des sorties de toutes les places sur les galeries couvertes, élevées latéralement pour permettre d'attendre l'ouverture des bureaux, et sur la grande galerie de face, qui s'ouvre en arrière du porche et en avant du vestibule du contrôle. Des serres vitrées recouvrent les galeries latérales et communiquent avec le foyer, qui règne sur la façade, éclairée par de grands arcs avec colonnes intérieures. Tout cela est fort joli sur le papier; mais emprisonnez donc ces bases et ces chapiteaux dans des châssis de menuiserie destinés à recevoir un vitrage, et voyez comme vous aurez alourdi vos profils et obstrué vos ouvertures.

Ces nécessités de construction, dont s'inquiètent fort peu tous les auteurs de ces belles façades imitées de l'antique, ont été prévues dans un projet qui jouit du privilége fort mérité d'attirer la foule. Ce projet, n° 30, se fait surtout remarquer en plan par les nombreux escaliers qui, ménagés en arrière du contrôle, conduisent à toutes les places. Il y en a treize, en y comprenant les escaliers d'honneur qui montent entre la salle et le foyer. Le public ne risquera-t-il pas de s'égarer dans ces montées si diverses? Au lieu d'une route facile que l'on croit lui offrir, n'est-ce pas un dédale qu'on ouvre devant lui sans fil conducteur pour se guider? Nous le craignons. Les abonnés entrent par le côté, à la hauteur des avant-scènes; disposition qui nous semble vicieuse, comme nous l'avons déjà indiqué. Mais, en outre, nous ne voyons d'ouverture à leur escalier d'accès qu'au niveau du premier étage, de sorte que les abonnés des baignoires et de l'orchestre ne pourront en profiter et seront obligés de passer par le contrôle. Aucune communication n'existe, en effet, entre ces places et le foyer ou les étages supérieurs; du moins nous n'avons pu la trouver. Bizarrerie d'autant plus étrange que ce sont précisément les habitués de l'orchestre qui fournissent au foyer son contingent le plus nombreux, et qu'il suffirait d'ouvrir une porte sur l'escalier des abonnés pour établir une communication facile d'un côté. Mais, de l'autre côté, la chose est impossible, l'escalier correspondant étant réservé à l'usage exclusif des loges d'avant-scène. Quant aux sorties à l'issue du spectacle, elles sont directes, faciles et combinées avec beaucoup d'art.

Nous nous sommes arrêté quelque temps à la disposition des escaliers de ce projet, parce que l'auteur semble s'être attaché avec un grand soin à ce détail important du service, dût l'aspect monumental de son vestibule en être quelque peu diminué.

Un porche sur la façade, une salle de pas perdus pour les services des billets et des vestiaires, un grand vestibule pour le contrôle et la division du public d'après la nature de ses places, précèdent la salle au rez-de-chaussée.

Au premier étage un grand vestibule, où accèdent les escaliers d'honneur, surmonte celui du contrôle. Le foyer est au-dessus de la salle des pas perdus, et une galerie formant jardin d'hiver est bâtie au-dessus du porche, et percée de baies immenses sur la façade et les côtés.

La salle est celle de l'Opéra légèrement modifiée dans ses détails, fermée au-dessus du lustre, auquel une couronne de bécs de gaz placée dans les combles envoie par réflexion un supplément de lumière.

Des balcons et des galeries qui correspondent aux étages supérieurs des loges ont des vues plongeantes sur les escaliers, sur leur palier et sur le foyer.

Les spectateurs à pied attendent l'ouverture des bureaux sous deux galeries latérales, en arrière desquelles font saillie les deux porches destinés aux voitures de la cour et des abonnés.

Les porches très-allongés permettent à plusieurs voitures de débarquer à la fois les personnes qui les occupent, mais ils ont, comme le porche de face, l'inconvénient signalé déjà à propos d'un autre projet, celui de ne pouvoir être évacués latéralement.

La façade principale témoigne de grands efforts pour faire de l'architecture rationnelle, tout en se tenant dans les divisions de l'architecture romaine. Les autres concurrents se sont contentés, pour la plupart, de copier les arcades superposées de l'amphithéâtre Flavien ou du théâtre de Pompée, ou bien les colonnades du Garde-Meuble ou du Louvre, ce qui ne leur a pas demandé de grands frais d'imagination. Mais les colonnades sont excellentes lorsque l'on a des pierres assez résistantes et assez longues pour former les architraves, et lorsque l'on n'est point obligé de les clore par un vitrage. L'arcade emprisonnée entre deux colonnes portant une architrave est beaucoup plus commode, mais elle est tout simplement absurde comme système de construction. L'auteur du projet n° 30 n'a pas voulu se priver cependant des ressources pittoresques que lui offraient le système imaginé par les Romains et la superposition des ordres. Les colonnes de l'ordre inférieur ont été remplacées par des pilastres saillants projetés en avant des piles des arcades du porche. Ces pilastres, ces contre-forts — comme nous les avons entendu qualifier avec horreur par un classique à outrance — reçoivent la retombée d'arcs surbaissés qui remplacent l'architrave des ordres superposés romains et supportent une petite corniche, espèce de bandeau saillant au niveau du premier étage. En arrière de cet arc de décharge s'arrondit l'arc de support entre les piles. Cet arc porte sur des consoles; celui des pilastres se noie dans la construction, sans reposer sur aucun ressaut.

L'auteur s'est privé là de certains motifs d'ornementation voulus par la nature même du système qu'il avait adopté, et, tout en ayant osé beaucoup, il ne nous semble pas encore avoir assez osé. Ses piles sont nues sans nécessité, car leur écartement n'est point utilisé pour la sortie latérale des voitures, et l'ornement que leur eût apporté le support naturel des arcs qu'elles reçoivent eût mieux valu que les quelques guirlandes qui y sont accrochées.

Les pilastres reçoivent, sur la moulure qui les termine, la base d'une colonne qui supporte une statue placée sous un dais, correspondant à l'attique.

Entre ces colonnes, qui sont des contre-forts motivés, s'ouvrent de grands arcs divisés intérieurement par des pilastres et des soffites en pierre, fort ingénieusement disposés pour recevoir des vitrages.

Un fronton brisé surmonte l'arcade centrale, accompagnant et surmontant l'attique qui est fort léger.

Au-dessus règne le comble décoré des foyers, et au delà se voit celui de la salle, tous ajustés avec un grand goût.

Il y a dans cette façade, nous le répétons, de grands efforts pour sortir des poncifs antique et gothique où les architectes se complaisent de nos jours. Son auteur a certainement pensé au gothique en traçant des formes antiques sur le papier. Il a voulu user de l'arcade comme eût fait un Romain qui aurait connu toutes les ressources qu'elle peut fournir. Il a essayé de créer quelque chose comme un style, et pour y parvenir il n'a point assez osé, à notre avis.

C'est par l'ampleur majestueuse de son escalier que se distingue le n° 29; mais quoique cet escalier occupe à lui seul autant de surface que la salle elle-même, il n'est précédé que par un vestibule insignifiant; de sorte qu'il sera impossible de disposer les portes et les tambours, les barrières et les bureaux de contrôle, qui doivent être interposés entre la galerie des bureaux et l'intérieur de la salle. *Luxe et indigence* aurait pu servir d'épigraphe à ce projet, comme à beaucoup d'autres. N'est-ce pas aussi de l'indigence que ces dés carrés qui n'en finissent plus, et qui montent, montent jusqu'à la naissance du cintre des arcades du porche, et qui là supportent la base, le fût, et tout ce qui s'ensuit, d'immenses colonnes cannelées surmontées d'un entablement fort lourd. Le respect du module est une belle chose, mais celui de l'harmonie, entre toutes les parties d'un ensemble, en est une plus belle encore. Cette harmonie, qui ne règne point dans la façade, règne encore moins sur les côtés, encombrés de constructions parasites, boutiques et maisons de location, le tout dominé par un comble immense qui recouvre de sa carapace inutile les foyers, la salle et la scène.

Le projet n° 47 est surtout remarquable par la magnificence de son vestibule et de son foyer. Trois escaliers droits y accèdent au centre et le divisent en deux galeries latérales perpendiculaires à une galerie de façade, facilement accessibles de toutes places et formant le plus bel ensemble qui soit. Le porche antérieur, formé de trois travées de trois arcades de hauteur inégale, est recouvert par une terrasse dont la perspective cachera une grande partie de la façade du foyer qui répète la disposition de ses ouvertures. Les accès latéraux et rentrants des voitures sont la partie faible de ce projet qui a su donner d'excellentes dispositions aux services de l'administration.

Le projet n° 70 a essayé de réaliser une partie des vues émises par M. Trélat, dans son livre intitulé *le Théâtre et l'Architecte*[1]. Le foyer entoure directement les loges, e il est bordé sur les côtés par les services des vestiaires et des salles réservées aux plus secrets usages que l'auteur met avec courage à la portée du public. Imitant ce qui se pratiquait à l'exposition de Londres, il a ainsi l'espoir de rendre cet accessoire moins repoussant qu'il n'est d'ordinaire. Mais ce foyer, bordé d'un côté par les portes des loges, de l'autre par ces accessoires si utiles, pourra-t-il avoir un aspect assez monumental? Les escaliers sont rejetés sur la façade, afin que le public puisse descendre dans le square fermé qui précède le théâtre sans passer par le contrôle. L'entrée des piétons se fait par les côtés, et celle des personnes en voiture par une large voie qui traverse le théâtre au-dessous du parterre. Les abonnés et le souverain descendront du côté de la scène, les autres du côté opposé, où se trouvent les vestibules d'attente, la distribution des cartes et le contrôle. Les escaliers d'accès sont derrière celui-ci, et adossés à la façade contrairement à l'usage. Ils servent à établir, comme nous venons de l'indiquer, une communication directe entre la salle et le jardin, sans que l'on soit obligé de passer

1. La *Gazette des Beaux-Arts* a rendu compte de ce livre, t. VII, p. 247.

par le contrôle. Ainsi tout accès de l'extérieur au théâtre est interdit sur la façade et ne se fait que par les côtés ou par la galerie voûtée placée sous le parterre. Disposition originale qui permet au jardin d'être une annexe de la salle elle-même, comme le foyer.

Nous ne croyons pas que cette galerie de descente, commune à toutes les voitures, satisfasse entièrement au programme qui demande un accès et une entrée séparés pour le souverain. Ce projet se distingue de la plupart des autres par un détail qui lui est commun avec les projets nos 34, 15 et 45. Il réserve deux loges pour la personne du chef de l'État : une particulière à l'avant-scène, une de cérémonie dans l'axe de la salle et à l'amphithéâtre. Nous concevons que dans quelques cas particuliers, comme une représentation d'apparat pour la réception d'un souverain étranger, après une victoire ou un traité de paix, ou une réforme intérieure, le souverain veuille paraître avec éclat au théâtre. L'auteur du projet no 70 a même pensé qu'il serait utile qu'il pût se montrer à la foule rassemblée à l'extérieur. Mais nous pensons que si cette loge doit être prévue dans le plan, ses aménagements et les accès peuvent être relégués parmi les choses provisoires et ne point entraver tous les jours la circulation du public, et rendre difficiles les communications des deux parties de la salle entre elles.

Dans le projet no 70, l'entrée de cette loge se fait par le square; sa communication avec l'entrée et avec le balcon qui surmonte cette entrée s'établit au moyen de galeries ménagées en entre-sol au niveau des loges du premier étage. Cette disposition entraîne la fâcheuse nécessité de reporter le foyer au niveau des loges du second étage.

Dans le projet no 34, la même entrée qui sert à la loge d'avant-scène sert à la loge d'apparat. Cette entrée se fait par un passage de voitures établi sous la salle et par un long corridor qui se greffe sur lui, et qui, passant sous l'orchestre et le parterre, est terminé par un escalier qui monte à la loge située à l'amphithéâtre.

Un passage de voitures semblable à ceux des projets nos 1, 12, 31, 34 et 70 avait été pratiqué sous la salle du Théâtre-Italien, et l'on y a renoncé pour deux motifs : pour le bruit que faisaient les voitures et qui dominait ou accompagnait désagréablement l'orchestre, et pour le courant d'air glacial qui, s'y établissant, ne permettait point aux femmes d'y séjourner les quelques instants nécessaires pour monter en voiture.

Une aire en caoutchouc remédiera peut-être au premier inconvénient. Peut-être une plus grande section donnée à ce passage remédiera-t-elle aussi au second.

Le projet no 34, dont nous venons de parler, est un des plus importants parmi ceux que nous allons examiner maintenant. Sa façade est circulaire, et rappelle dans ses élévations les dispositions de celle du Garde-Meuble; mais elle est interrompue par un grand porche saillant qui en marque l'entrée au centre, ainsi que par les avant-corps latéraux destinés au service des voitures. Tout cet ensemble, qui n'est pas sans grandeur, annonce un monument.

Un escalier à double rampe, en fer-à-cheval, monte de chaque côté du vestibule et accède au premier étage sur un palier qui est tout le foyer. Deux galeries courbes, qui se relient mal avec ce palier, en sont les annexes et occupent beaucoup de place pour un mince résultat. Ce projet, dont l'épigraphe : « Nourri dans le sérail, j'en connais les détours, » semble indiquer l'œuvre d'un homme familiarisé avec les exigences de la scène, pèche précisément, à ce qu'assurent les experts, par le trop peu de largeur de celle-ci, qui n'est plus à la hauteur de la mise en scène actuelle. Ce défaut semble commun à la plupart des plans exposés.

L'auteur du beau projet no 31 s'est plu à ajouter une salle de concert circulaire en-

tourée d'une galerie en avant de sa salle et de son foyer qui est carré. Cette addition fait presque de l'accessoire le principal et réduit la salle à ne plus être qu'un détail insignifiant, pour ainsi dire. Les voitures arrivent par un passage transversal placé en arrière de la salle de spectacle, et le public accède au premier étage par deux escaliers à rampes droites dont le palier se trouve entre les loges et la salle de concert. Si l'auteur eût supprimé ce passage intérieur, le remplaçant par des descentes placées latéralement, et lui eût substitué des escaliers plus amples que ceux indiqués en son plan, celui-ci nous aurait semblé un des plus beaux parmi tous ceux exposés.

La façade est à peu près celle du théâtre de Pompée; elle est formée de deux rangs d'arcades superposées, avec une galerie supérieure, composée par un petit ordre de colonnes qui éclaire un second foyer destiné aux places élevées. Des motifs d'architecture marquant les entrées manquent pour accidenter cette façade arrangée, du reste, avec goût, et très-monumentale.

La façade du projet n° 15 ressemble beaucoup à celle du numéro précédent, mais elle est plus mouvementée. Un vestibule elliptique, très-prétentieux, occupe presque toute la surface de l'avant-corps circulaire qui précède la salle. Au premier étage, les escaliers qui se développent autour et les dépendances de la loge d'apparat qui le recouvrent divisent le foyer en deux parties qui communiquent seulement entre elles par les paliers des escaliers. Le souverain accède à sa loge d'avant-scène par une entrée latérale, mais nous n'avons pu découvrir quelle voie il suivait pour arriver à sa loge d'apparat. L'entrée des abonnés est également sur le côté, et celle du public sur la façade.

L'architecte qui a combiné le plan très-compliqué du projet n° 26 semble avoir reconnu que toutes ces façades circulaires n'épousaient point en définitive la forme de la salle, à cause du grand nombre d'accessoires interposés entre elles et celle-ci. Aussi, pour concilier les apparences avec la réalité des choses, il a mis la salle d'un côté avec ses formes circulaires; il a bâti de l'autre un édifice carré pour le service des bureaux et du contrôle, puis il a réuni ces deux parties par une annexe elliptique qui sert à l'accès des spectateurs en voiture. Le plan général ressemble assez à une lyre dont la base serait la façade, dont la caisse sonore correspondrait au portique elliptique. Les deux branches s'arrondiraient avec la salle, et la saillie de la traverse qui maintient les cordes serait figurée par les avant-corps latéraux des entrées réservées. Tout ceci, d'une imagination un peu trop symbolique, a le grand inconvénient de ne point être assez simple, de présenter beaucoup de rentrées et de saillies inutiles, et de trop éloigner de la salle le foyer qui se trouve sur l'avant-corps. Les trois grandes ouvertures cintrées qui éclairent celui-ci au premier étage, et sont subdivisées en deux ordres superposés par des colonnes et des cariatides, lui donnent un grand aspect monumental qu'on ne retrouve point dans le reste de l'édifice.

Nous croyons que l'auteur du projet n° 37, séduit tout d'abord par la forme circulaire, a trouvé plus d'avantages à la forme carrée, car il nous semble reconnaître les mêmes dispositions de la salle, de la scène et de leurs accessoires dans un autre plan, à façade droite, qui porte le n° 24. La partie des vestibules, des escaliers et du foyer seule est changée. Le plan, en se transformant, s'est amélioré, et présente d'excellentes dispositions pour le service des bureaux et du contrôle avec un vestibule très-monumental. La façade, percée d'arcades flanquées de colonnes, rentre dans la catégorie des imitations antiques, mais cette imitation est du moins faite avec goût et avec une certaine indépendance.

Il y aurait encore beaucoup de projets à citer, soit à cause de certaines solutions

qu'ils proposent, soit à cause de certaines qualités originales qu'on y découvre. Ainsi le n° 39, avec l'exergue *Taormina*, œuvre, dit-on, d'un tout jeune homme, est remarquable par une grande exubérance qui se traduit par des additions inutiles, comme les escaliers de la façade dont nous n'avons pu apercevoir le but, si ce n'est celui de montrer que le vrai niveau du rez-de-chaussée intérieur est au-dessus du niveau extérieur de la rue.

Citons aussi le projet n° 18, qui fait entrer public et abonnés par la façade et le souverain par la cour de l'administration, mais qui, se prêtant difficilement aux exigences modernes, remplace les portiques d'accès par des marquises; ceci est un palliatif à un état antérieur et mauvais, mais n'est point une solution raisonnée.

Il faudrait aussi étudier avec soin les dispositions de la scène et de toutes ses annexes, y compris l'administration. Mais outre que ce qui regarde cette partie est surtout l'affaire de gens spéciaux, nous pensons que la plupart des concurrents sérieux seront capables d'exécuter les distributions nécessaires au bien du service, et que cette partie importe moins que le reste à la perfection du monument.

Celui-ci nous semble plus compacte dans son plan et plus satisfaisant dans ses dispositions avec une façade rectiligne qu'avec une façade circulaire, et, la nécessité des foyers étant reconnue en France, c'est au plan carré que nous donnons la préférence.

Mais si, pour les architectes français qui presque seuls ont pris part au concours, nous avons le droit de nous enorgueillir de tant d'études remarquables improvisées en moins d'un mois, et si nous devons reconnaître que ces avant-projets dénotent une masse énorme d'ingéniosité et de talent, il faut reconnaître aussi qu'aucun de ceux-ci ne satisfait entièrement à l'idée qu'on se fait d'une salle d'Opéra monumentale et commode tout ensemble. D'ailleurs le temps manquait pour étudier avec maturité tous les détails du vaste ensemble qu'on avait à combiner sur le papier. Quand le plan est bien étudié, ce sont les façades qui font défaut; au contraire, si les façades sont surtout étudiées avec soin, c'est le plus souvent au détriment des plans. Aussi croyons-nous à l'utilité d'un second concours qu'a laissé pressentir l'arrêté ministériel en annonçant dans son programme qu'on se réserve « d'indiquer tous les détails des besoins à satisfaire lors de la rédaction du projet définitif. » Il semble que l'administration ait voulu s'éclairer elle-même par ce concours à courte échéance, et elle a eu raison de le faire. A l'aide des nombreux avant-projets qui lui ont été apportés, elle peut rédiger un programme définitif et l'imposer à un certain nombre de lauréats du concours actuel qui seuls seraient admis à ce deuxième concours. Qu'elle en choisisse dix, qu'elle en choisisse vingt, suivant que l'examen approfondi des juges aura distingué dix ou vingt projets originaux par quelque détail; puis qu'elle laisse à chacun la liberté, qu'il saura bien prendre, de piller sur son voisin les dispositions que l'exposition a d'ailleurs livrées au domaine public. Que l'on assure enfin du temps et une indemnité à tous les nouveaux concurrents; car ce second projet ne sera point une petite affaire, et une centaine de mille francs à ajouter aux dépenses n'est rien dans une entreprise telle que la construction d'un Opéra pour Paris, pour la France. Chacun, dans ce concours, travaille pour soi. Il est vrai, mais abandonne ou néglige nécessairement tous ses travaux lucratifs, et, le résultat définitif devant profiter à la gloire du pays, il semble juste que le pays se montre assez généreux pour payer sa gloire, puisqu'il est assez riche pour le faire.

ALFRED DARCEL.

— Le château de Blenheim (Angleterre), appartenant au duc de Marlborough, vient d'être détruit par un incendie. La célèbre galerie de tableaux du Titien réunie dans ce magnifique château n'existe plus. Les *Titien,* au nombre de neuf, qui avaient été donnés par Victor-Amédée de Sardaigne au fameux duc de Marlborough, ont été la proie des flammes. *L'Enlèvement de Proserpine,* par Rubens, a été également brûlé. Il ne reste plus de cette galerie de Blenheim que la description qu'en a faite M. le docteur Waagen dans ses *Treasures of art in Great-Britain.*

— Une exposition des beaux-arts va s'ouvrir à Florence. La ville a fait construire *ad hoc* un superbe local dont le dessin est déjà arrivé à Paris. Notre correspondant, M. Emiliani Giudici, ne manquera pas de nous envoyer un compte rendu de ce Salon florentin, et il faut espérer que la patrie de Michel-Ange n'aura pas eu besoin d'un Médicis ou d'un grand-duc pour se montrer digne du nom qu'elle porte.

— Un des meilleurs élèves de M. Picot, M. Philippe, vient d'appeler le public à le juger avant l'ouverture du Salon. Il a exposé depuis quelque temps, dans le foyer du Théâtre-Lyrique, un portrait de madame Pauline Viardot. C'est dans sa grande création d'*Orphée* qu'il a représenté la tragédienne inspirée, comme l'avait déjà fait la *Gazette des Beaux-Arts.* Vue jusqu'à mi-jambes, les yeux levés vers le ciel, Orphée soutient sa lyre par un mouvement noble et facile, et semble écouter le dernier écho des plaintes qu'elle vient d'adresser aux dieux infernaux. En attendant l'opinion de celui de nos collaborateurs qui rendra compte du prochain Salon, nous pouvons affirmer que c'est là une peinture sérieusement étudiée et de cette ressemblance que seules peuvent inspirer les grandes figures : l'âme transparaît et éclaire l'œuvre.

— Par décret du 26 janvier 1861, ont été nommés : conservateur adjoint des musées égyptiens, au musée du Louvre, M. Devéria, en remplacement de M. Mariette, nommé conservateur adjoint honoraire; conservateur adjoint au musée du Luxembourg, M. le marquis de Chennevières, en remplacement de M. Naigeon, admis à la retraite et nommé conservateur adjoint honoraire; conservateur adjoint au musée des Souverains, au musée du Louvre, M. Sauzay; conservateur adjoint au musée du Louvre, M. Daudet, en remplacement de M. le marquis de Chennevières.

— Les amateurs de Paris sont tous allés voir chez M. Clément un merveilleux dessin de Raphaël, représentant la première pensée, ou du moins une légère variante de *la Belle Jardinière.* Ce dessin à la plume, d'une grâce indicible, semblait revenir de droit au musée du Louvre, qui en possède la peinture. Aussi l'administration des musées a-t-elle été sur le point d'acquérir ce dessin; mais, faute de décision, elle l'a laissé échapper, et c'est M. Arozarena qui l'a acheté au prix de douze mille francs.

— Une exhibition nouvelle de peintures et dessins vient de s'ouvrir au boulevard des Italiens. On y a exposé la naïade de M. Ingres, déjà si célèbre sous le nom de *la Source.* Ce chef-d'œuvre de grâce, de style et d'exécution méritait une place plus distinguée. L'école française, depuis qu'il y en a une, n'a jamais produit une figure plus admirable. Le public peut, à l'heure qu'il est, juger M. Ingres tout entier, en allant voir *la Source* au boulevard des Italiens, et les cent merveilleux dessins du maître rue de Provence, au *Salon des Arts unis.*

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

LES DESSINS DE M. INGRES

AU SALON DES ARTS UNIS

Lorsque, il y a quelques années, on visitait à l'Exposition universelle la salle réservée aux tableaux de M. Ingres, le sentiment qu'on éprouvait en face de ces nobles ouvrages n'était pas seulement celui de l'admiration pour l'habileté incomparable du maître, c'était aussi un sentiment de profond respect pour la fixité de ses croyances, quelque chose de cette pieuse sympathie que nous inspirent, dans une autre sphère, les exemples d'un apostolat au-dessus des tentations mondaines, le spectacle d'une vie sans lacune comme sans démenti. Certes, depuis que les applaudissements unanimes ont récompensé l'obstination de ce grand talent, il semble tout naturel qu'il n'ait jamais accueilli l'idée même d'une concession, qu'il ne se soit jamais laissé entamer par le doute. Maintenant que cette carrière se continue environnée de gloire, on n'admet guère qu'elle ait pu commencer loin du succès, et que les triomphes actuels aient été chèrement payés à l'avance par les luttes pénibles et l'isolement. Rien de plus vrai toutefois. A un certain moment de sa vie, M. Ingres, assez sûr de lui-même pour attendre fièrement le jour de la justice, a dû se contenter d'avoir à peu près seul raison contre tout le monde. Parmi les travaux de sa jeunesse, ceux-là mêmes auxquels la popularité est le mieux acquise à présent n'excitèrent d'abord qu'une surprise mêlée de blâme, une sorte de défiance envers un peintre tantôt indépendant, disait-on, jusqu'à la bizarrerie, tantôt imitateur des anciens jusqu'au pastiche. On rougit vraiment lorsqu'on lit aujourd'hui les jugements que la critique portait, il y a près d'un demi-siècle, sur l'*Odalisque* ou sur l'*Œdipe*. Ce n'est qu'un peu plus tard, à l'époque où fut exposé *le Vœu de Louis XIII*, que, sans

désarmer encore tout à fait, elle parut s'aviser au moins de l'inutilité de ses attaques. Déconcertée par la fermeté de la résistance ou par la hauteur des défis, elle essaya d'entrer en accommodement et de se résigner, tant bien que mal, à la paix. On sait ce qui suivit, et par quelle succession de chefs-d'œuvre M. Ingres acheva de maîtriser l'opinion. Le temps est loin, Dieu merci, où l'on contestait au chef de l'école contemporaine le rang qui lui appartient, où l'on marchandait les hommages à cet artiste sans rival, les louanges à ces travaux au-dessus de l'éloge. Bon gré, mal gré, il a fallu se rendre à l'évidence et s'humilier devant une gloire que préparaient, au commencement du siècle, le *Virgile*, l'*Angélique*, et les autres tableaux peints en Italie, que l'*Apothéose d'Homère*, le *Martyre de saint Symphorien*, la *Stratonice*, sans compter tant de portraits admirables, venaient ensuite étendre ou confirmer, et qui, tout récemment, recevait une consécration nouvelle à l'apparition de ce morceau exquis intitulé *Une Source :* œuvre aussi imposante qu'une sculpture grecque, aussi délicate, aussi aimable qu'une peinture florentine, et le plus beau tableau d'une seule figure qu'ait produit l'école française.

La constance des principes et ce mâle entêtement du génie qui, depuis le premier jusqu'au dernier, caractérisent les ouvrages dus au pinceau de M. Ingres, ne se manifestent pas avec moins d'autorité dans les dessins, dans les croquis crayonnés par le maître aux diverses époques de sa vie. Qui sait même? peut-être, en se confiant pour ainsi dire à lui seul, en ne voulant qu'esquisser la promesse du beau qu'il songe à définir ailleurs, accuse-t-il plus nettement encore l'originalité souveraine de son sentiment et la sincérité de sa manière; peut-être ici l'émotion vive et toute personnelle, la franchise, la verve du style, apparaissent-elles d'autant mieux que les moyens d'exécution sont plus simples, et que la prodigieuse facilité de la main n'est ni entravée par les lenteurs du procédé matériel, ni subordonnée à aucune arrière-pensée de correction absolue, d'achèvement. Il n'en est pas autrement des études dessinées qu'ont laissées les anciens maîtres, même lorsqu'on rapproche ces indications sommaires des formes d'expression précises, des beautés accomplies qu'offrent leurs plus célèbres tableaux. Si l'on examine, par exemple, au Louvre, la petite figure tracée au crayon rouge dans laquelle Raphaël a résumé d'avance, en quelques traits, les caractères de grandeur et de grâce sur lesquels son pinceau devait insister, nul doute que cet abrégé des perfections futures de *la Vierge de François Ier* ne suffise amplement pour les faire pressentir. Disons plus : un surcroît de charme ne résulte-t-il pas ici de la rapidité de l'exécution? Il semble qu'on prenne plus sûremen Raphaël sur le fait, qu'on pénètre plus avant dans l'intimité de son génie,

en raison de ce laisser-aller même et de ces libres allures d'une première pensée. Première pensée : le mot est juste, appliqué aux épreuves de ce genre, à ces travaux préparatoires où l'intention morale prédomine ouvertement et s'affirme, où la forme, surprise au passage et succinctement transcrite, exprime bien moins l'image exacte d'un fait que le souvenir d'une impression reçue.

Aussi, quelles révélations, quels renseignements certains sur la puissance du sentiment d'un artiste et sur les instincts de son talent, dans ces confidences familières! Elles nous font toucher au vif ce que nous n'entreverrons ensuite que sous un épiderme un peu artificiel; elles nous donnent le suc et la pure substance des qualités qui apparaissent ailleurs revêtues des ornements de la science, d'une majesté plus régulière peut-être, mais moins ingénue. N'y a-t-il, au contraire, dans l'âme de cet artiste, si expérimenté qu'il soit, qu'une froide docilité aux exemples consacrés ou un fonds d'inclinations équivoques : l'insuffisance de ses aptitudes se trahira au premier coup d'œil sur le papier où il lui aura fallu s'interroger et répondre sans ajournement comme sans détour. Une esquisse dessinée traduit l'idée mélodique, pourrait-on dire, que les peintres conçoivent, soit en face de la nature, soit dans la contemplation d'un objet intérieur, et qu'ils notent en toute hâte, sauf à la reprendre plus tard, à la compléter par l'expression étudiée des détails et par les combinaisons de l'harmonie. Si l'idée est absente ou vaguement perçue, si les intentions qu'il s'agissait de résumer ne se sont pas présentées nettes et claires à l'esprit, le crayon aura beau faire montre d'assurance, personne ne se méprendra sur ces subterfuges ou sur ces jactances de la pratique. On n'attribuera pas à cette hardiesse de surface, à ce courage de poltron, ce qui appartient à l'inspiration vaillante; on devinera l'inertie ou l'irrésolution de la pensée, même sous les dehors les plus dégagés, comme on saura démêler l'exagération pédantesque, même sous la retenue apparente et sous les réticences de l'exécution.

Les dessins de M. Ingres n'ont rien, est-il besoin de le dire? de cette timidité ni de cette emphase. Profondément vrais, mais de cette vérité qui ne devient jamais complice des laideurs de la réalité, ils nous donnent, au lieu de la brute effigie des choses, l'image des caractères qui les distinguent et l'interprétation choisie des formes qu'elles affectent. Très-imprévus quant aux intentions et au style, ils persuadent cependant l'intelligence aussi sûrement que le regard, et là même où ils paraissent, au premier aspect, contrarier un peu nos propres goûts ou déconcerter nos habitudes, nous ne tardons pas à comprendre que cette indépendance de la tradition a le bon droit pour elle, et ce semblant d'étrangeté la secrète

autorité du mieux. Le bien, en effet, tel que savent le voir ou le formuler les artistes secondaires, est trop exactement assorti à nos aspirations moyennes, trop identique à ce que nous sommes capables de pressentir nous-mêmes, pour qu'une impression de surprise compromette en quoi que ce soit ou retarde l'effet d'une aussi modeste leçon. Qu'il s'agisse, au contraire, de nous initier à des secrets plus rares; qu'un maître, dédaignant cette perfection banale, recherche, découvre, et nous signale certaines beautés supérieures au fait ordinaire ou convenu, la nouveauté du spectacle pourra nous empêcher d'en apprécier tout d'abord l'excellence. De là ce premier moment de trouble et quelquefois d'erreur à l'aspect des œuvres le plus fortement empreintes d'originalité; de là, en particulier, cette prétendue bizarrerie que l'on ne craignait pas de reprocher à la manière de M. Ingres, lorsqu'on n'avait pas eu le temps encore d'y reconnaître l'expression d'une sagacité magistrale et un juste démenti à nos préjugés. Peu importe, au surplus. En ce qui concerne les mérites singuliers de cette manière, l'apprentissage de l'opinion est depuis longtemps achevé, ou si, par impossible, quelque esprit en retard conservait sur ce point un reste de doute, la conviction lui viendrait bien vite en face des preuves nouvelles qui lui sont offertes aujourd'hui.

Jusqu'ici l'occasion avait manqué au public d'admirer dans leur ensemble les dessins de M. Ingres, de les interroger en regard les uns des autres, d'étudier, en un mot, dans ces aveux de la pensée, dans ces témoignages intimes, les coutumes domestiques et l'histoire familière d'un majestueux talent. A peine arrivait-il que l'on rencontrât de loin en loin, suspendue au mur d'un cabinet ou d'un atelier, quelque étude, quelque composition tracée par ce savant crayon; à peine une vingtaine de portraits, choisis parmi d'innombrables chefs-d'œuvre en ce genre et reproduits en *fac-simile* par la gravure, étaient-ils venus prendre place dans les collections, à côté des portraits de *M. Bertin*, de *M. Molé*, et des autres morceaux, malheureusement trop rares, gravés ou lithographiés d'après les peintures originales. Que de trésors enfouis encore ou connus seulement de quelques hommes privilégiés! que d'enseignements précieux demeuraient stériles! quel surcroît d'honneur involontairement refusé au maître par ceux-là mêmes qui vénéraient le plus les titres qu'il s'était créés ailleurs! Le moyen, toutefois, de faire à ce propos pleine justice de notre ignorance? On ne pouvait songer à réunir et à nous montrer tous les dessins exécutés par M. Ingres depuis le commencement du siècle; on pouvait seulement mettre sous nos yeux, à défaut de la série complète, certains spécimens importants. C'est dans la mesure de ces révélations partielles, mais très-significatives à coup sûr, que l'exposition

actuelle a été conçue et organisée. Quelques amis de l'illustre peintre, et au premier rang parmi ceux-ci, un artiste aussi dévoué aux progrès de notre école qu'aux intérêts d'une gloire qui lui est chère depuis bien des années, M. Gatteaux, quelques amateurs zélés, quelques disciples, ont fourni chacun un contingent assez riche pour que cent dessins environ se trouvent aujourd'hui mis en lumière. Inestimable collection qui résume la physionomie et les caractères privés d'un talent dont nous ne connaissions encore que les côtés publics, les actes officiels ! Sévère leçon, mais, il faut l'espérer, leçon féconde pour l'art et pour les artistes contemporains, que les exemples d'un pareil maître directement aux prises avec la nature, d'un esprit passionné à ce point pour le beau et s'appliquant tantôt à le dégager de modèles vulgaires, tantôt à en subordonner l'expression idéale au respect de certaines vérités essentielles ! Par le temps qui court de brutalité pittoresque contrefaisant la vigueur, d'archaïsme fluet sous prétexte de correction, de facilité factice ou de fantaisie empruntée aux pires licences du dernier siècle, quoi de plus opportun que la publicité donnée à des œuvres qui démentent si hautement cette fausse sincérité, cette fausse science ou ces caprices ?

Les dessins exposés dans le Salon des Arts-Unis peuvent se diviser en trois classes : compositions, portraits, études diverses. La première série ne comprend pas moins de vingt ouvrages dont quelques-uns reproduisent, tantôt avec des variantes considérables, tantôt conformément à l'ordonnance définitive, les tableaux les plus célèbres du maître, l'*Apothéose d'Homère*, le *Virgile*, le *Saint Pierre*, le *Vœu de Louis XIII* : cette dernière composition, non pas telle que la gravure l'a popularisée, mais telle que l'avait conçue d'abord M. Ingres, lorsque, au lieu de Jésus enfant apparaissant glorieux dans les bras de la Vierge, il songeait à représenter la victime divine étendue aux pieds de sa mère, et comme recommandée par la mort à l'amour navré des chrétiens. D'autres dessins nous renseignent sur certains tableaux que la France ne possède pas, et, parmi ceux-ci, sur le *Romulus vainqueur d'Acron*, peint, au temps du premier Empire, pour la décoration d'une salle du palais de Monte-Cavallo : grand et énergique travail, peu connu, même des artistes qui ont visité Rome, et qui mériterait cependant d'être attentivement étudié, ne fût-ce qu'en raison de l'analogie ou des différences qu'il offre avec les sujets du même ordre traités à cette époque par les élèves de David.

Il serait intéressant, en effet, de rechercher dans quelle mesure M. Ingres a continué les traditions de l'école d'où il est sorti, jusqu'à quel point la révolution accomplie dans l'art français vers la fin du XVIIIe siècle se confond avec les progrès qu'il a personnellement déter-

minés, et par quelles habitudes de discipline, par quels mouvements d'indépendance il se rapproche ou il s'écarte de la voie que son maître lui avait indiquée au début. On ne saurait nier que les exemples et les leçons de David aient été très-utiles à M. Ingres. Au moment où celui-ci entrait dans la carrière, il la trouvait déjà bien aplanie. Plus de ces ornières creusées jusqu'au tuf sous les pas des générations qui avaient précédé, accompagné ou suivi Boucher et ses pareils, plus de piéges où choir après tant d'autres, plus de ces faux agréments entassés dès l'abord comme pour masquer le but et détourner du droit chemin. Le but était manifeste maintenant, la marche directe, le guide sûr. Restait un danger néanmoins. A force de prétendre réagir contre la turbulence pittoresque, on courait le risque d'immobiliser, de supprimer peut-être l'expression nécessaire de la vie ; à force de modeler le style sur les formes de l'art antique, on pouvait lui ôter l'accent de la nature et substituer, volontairement ou non, à une sobre animation une correction figée. Quels que soient d'ailleurs le haut mérite de David et l'opportunité des réformes introduites dans notre école par le peintre des *Horaces* et des *Sabines*, sa manière exprime trop souvent ce purisme un peu aride, cette partialité pour des beautés un peu conventionnelles. D'ordinaire, la préoccupation scientifique fait tort chez David à l'intention naïve, à l'émotion. Il y a en lui plus de force de volonté que de passion, plus de raisonnement que d'enthousiasme, et, si l'on ose ainsi parler, plus de cerveau que de cœur.

Chez M. Ingres, au contraire, la science acquise en face des grands monuments de l'art s'allie à un ardent amour des vérités naturelles, à une sincérité parfaite devant les leçons de la réalité. Même dans les sujets expressément grecs ou romains, même là où l'inflexibilité de l'imitation antique semblait presque, il y a cinquante ans, la condition obligatoire et la loi unique du travail, le sentiment de M. Ingres se modifie ou se renouvelle en raison de la diversité des types à reproduire. Chaque figure que trace la main du maître appartient bien, par les traits généraux, à la même race que les statues grecques ou romaines ; certains signes caractéristiques pourtant, certaines particularités de physionomie feront de cette figure, non plus une curiosité archaïque, mais une image vraisemblable. Sous la solennité des apparences vous reconnaîtrez, au lieu d'une académie, un homme ; au lieu d'un exemplaire sorti une fois de plus de tel moule consacré, un portrait héroïque sans doute, mais un portrait. Vous croirez à l'authenticité de ces antiquités modernes, parce que celui qui les a faites n'a pas demandé à la mort de parodier la vie ; parce que, pour ressusciter l'art du passé, il ne s'est pas contenté d'en galvaniser les surfaces ; parce qu'enfin il a su ajouter quelque chose

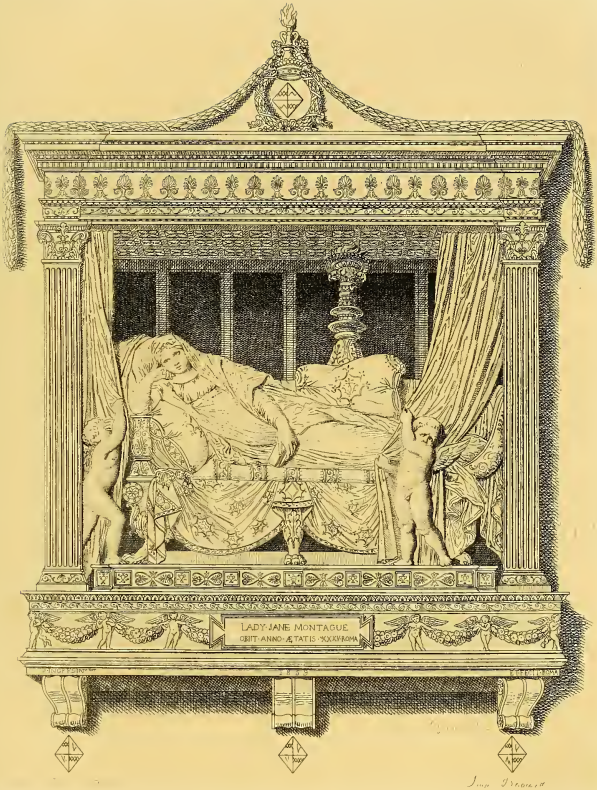
d'intime, de profondément significatif et d'actuel au souvenir et à la représentation des faits les plus éloignés ou les plus étrangers à nos mœurs.

Le *Romulus vainqueur d'Acron* est un des ouvrages de M. Ingres où l'on peut le mieux apprécier les qualités de cette manière à la fois docte et émue, cette habileté à concilier l'imitation du style antique avec une hardie véracité, et le calme classique des allures avec l'énergie imprévue des intentions. Trois dessins reproduisent, dans des conditions d'ordonnance et d'exécution diverses, le tableau destiné autrefois, nous l'avons dit, au palais de Monte-Cavallo et placé aujourd'hui dans le palais de Saint-Jean de Latran. Un de ces dessins, libre et vigoureuse esquisse qu'animent quelques teintes d'aquarelle, nous donne, à l'état d'indications, les lignes générales, l'ensemble de l'effet. Un autre, plus précis quant aux formes de détail, est, à quelques changements près, l'image du tableau achevé, et, de plus, un curieux renseignement biographique, puisqu'il représente, outre l'œuvre du peintre, le peintre lui-même et la tribune de l'église de la *Trinità de' monti* convertie pour lui en atelier. Un autre enfin, et le plus important des trois, nous montre la composition primitive enrichie de plusieurs figures nouvelles, sévèrement revisée dans ce qui subsiste, et transcrite ou complétée partout avec une fermeté de style égale à la délicatesse du travail. On dirait que ce dessin a été fait pour servir de modèle à une gravure, tant le crayon semble avoir pris à tâche de n'y rien expliquer à moitié, tant le caractère de chaque objet y est analysé de près, et l'harmonie de toutes les parties entre elles nettement définie. Et cependant, qu'il y a loin de ces scrupules à la curiosité minutieuse, aux arguties! Quelle différence entre une pareille correction et la subtilité du faire, entre cette éloquence et le verbiage grammatical de qui n'a pas d'idées à soi! Si châtiées qu'elles apparaissent, les formes du langage pittoresque gardent ici une aisance et une ampleur aussi indépendantes de la simple patience de l'esprit que de l'exiguïté du champ donné. Dans un bien étroit espace et en adoptant matériellement les mêmes procédés que la miniature, le crayon de M. Ingres sait agir avec autant d'autorité que s'il disposait des plus vastes ressources; comme dans les camées antiques, l'expression de la grandeur résulte même des petites dimensions de l'ouvrage et des travaux presque imperceptibles de l'outil. Des différents dessins exposés qui nous rendent l'ensemble d'une scène, l'image détaillée d'une action, nous n'oserions dire que celui-ci est le plus beau, mais il est, à notre avis, le plus complet. Ailleurs, dans une austère aquarelle du *Virgile*, par exemple, on pourra reconnaître la même majesté de style, la même aptitude à s'assimiler les traditions de l'art antique et à les vivifier par le sentiment personnel; on

trouvera peut-être autant d'imagination dans *Ossian*, autant de grave finesse et d'élégance dans le *Tombeau de lady Montague*, dans les *Fiançailles de Raphaël*, dans plusieurs autres compositions traitées avec un goût charmant et une expérience exquise du moyen : c'est dans le *Romulus* surtout que ces qualités diverses viendront se concilier, et qu'on aura, sous une apparence achevée, le résumé et le faisceau de ces titres épars, de ces témoignages isolés[1].

S'il fallait de même choisir entre les portraits dessinés par M. Ingres un spécimen qui résumât excellemment les facultés de son esprit et les particularités de sa manière, ne conviendrait-il pas de préférer à tout autre le portrait de *mademoiselle Lescot* (depuis madame Haudebourt), vêtue d'un costume italien qu'elle semble porter ici en souvenir des modèles si souvent reproduits dans ses tableaux? Sans parler de l'art infini avec lequel l'irrégularité des traits du visage est, non pas corrigée ouvertement, mais atténuée, du tact qu'il a fallu pour garder ainsi une juste mesure entre l'effigie servile et l'interprétation mensongère, il y a dans ce petit chef-d'œuvre une intelligence si vive de la physionomie, une habileté si profonde à exprimer la vie morale par ses caractères extérieurs, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir connu l'original pour apprécier en toute certitude la ressemblance de la copie. Quant à l'exécution même, quelle simplicité, quelle science facile, et, en même temps, quelle précision! Qu'il s'agisse de modeler jusque dans leurs plus délicats détails les formes animées, ou seulement d'esquisser les objets accessoires; qu'il faille rendre par un fin travail l'expression du regard, de la bouche, la souplesse des chairs, ou bien indiquer en quelques traits le mouvement des plis d'une étoffe, le crayon se montrera partout aussi libre et aussi véridique. Il n'y aura de différence qu'entre les apparences d'un travail plus ou moins terminé. Là même où les indications seront le plus succinctes, quelque chose d'explicite, d'accentué au premier coup, de résolûment construit, prouvera que le hasard n'est pour rien dans ces croquis agiles, et que, pour remplir ou pour relier entre eux des contours ainsi accusés, il eût suffi de la volonté et de quelques minutes de plus.

1. Pour illustrer dignement le travail de notre savant collaborateur, nous avons fait graver la plupart des morceaux dont il parle; mais toutes ces planches n'ayant pu être terminées en même temps, nous les publierons avec le Catalogue des dessins de M. Ingres, par M. Galichon. Le *Tombeau de lady Montague*, que nous donnons ici, est un petit chef-d'œuvre de M. Gaucherel. Il était impossible de mieux traduire le sentiment exquis de cette composition, où l'idée de la mort est représentée avec tant de grâce et de mélancolie, par ces deux enfants qui ferment le rideau de la vie sur une femme dont l'alcôve est devenue un mausolée. CH. B.


LADY JANE MONTAGUE
OBIT ANNO ÆTATIS XXXVI ANNA

Ce mélange d'extrême facilité et de ferme exactitude, cet inachèvement calculé de certaines parties faisant ressortir l'exécution précieuse de certaines autres, en un mot cette harmonie parfaite entre l'à peu près et la définition absolue, voilà ce qui donne aux portraits dessinés par M. Ingres un caractère et un charme particuliers. C'est par là qu'ils s'isolent des œuvres de même sorte que nous ont léguées les maîtres. Qu'on examine en effet les travaux des diverses écoles, on n'y trouvera pas d'équivalent à ces images si sobres et pourtant si complètes, à ces fac-simile de la nature contemporaine, mais fac-simile aussi peu asservis à l'imitation textuelle que discrets dans les libertés de l'interprétation. Les grands artistes italiens du XVIe siècle n'ont, comme Raphaël, laissé en ce genre que quelques brefs croquis, des aperçus de physionomie ou de pose, des projets plutôt que des résultats proprement dits : ou bien, comme Léonard, ils n'ont fait, en changeant de moyen, que continuer dans une entreprise nouvelle les habitudes de leur talent et la tâche qu'ils s'étaient imposée ailleurs. Sous leur main, le crayon et le papier n'ont remplacé le pinceau et la toile qu'à la condition d'en simuler les ressources, de produire en quelque sorte des peintures monochromes, où les accidents de la ligne, du modelé, de l'effet, étudiés partout et rendus avec une précision égale, diffèrent seulement par le coloris de ce que nous voyons dans les tableaux. A Dieu ne plaise que, à propos de pareils ouvrages et de pareils maîtres, nous osions exprimer un regret ou hasarder une critique! Nous prétendons simplement noter les points de dissemblance matérielle entre ces esquisses ou ces dessins terminés, et les portraits dus au crayon de M. Ingres : de même qu'en admirant, comme il convient, les têtes tracées à la pointe d'argent par Lorenzo di Credi et quelques autres Florentins de la même époque, on peut constater que chez elles le charme et l'expression résident tout entiers dans le contour, au lieu de résulter, comme dans les œuvres du maître moderne, de la variété des intentions et de la combinaison des divers éléments pittoresques.

En Allemagne, ou dans les écoles participant de l'école allemande, quels termes de comparaison choisir? On sait la rigueur d'exécution, la fidélité sans merci des *portraits* d'Albert Durer. Qu'elles soient dessinées sur le papier ou creusées dans le cuivre, ces images familières de la vie ont la même apparence inflexible, le même aspect farouche à force de gravité, la même vraisemblance surchargée ou détaillée jusqu'à la minutie. Il est juste d'y admirer une puissance singulière d'analyse et la studieuse opiniâtreté de l'outil : on n'y trouvera rien sans doute qui présage la manière aussi large que précise, aussi souple que savamment rapide, dont M. Ingres a le secret. Les portraits dessinés aux trois crayons par

Holbein sont assurément des chefs-d'œuvre, à ne considérer que la netteté du style et la finesse de l'expression. Ne peut-on dire toutefois que ce style, irréprochable dans sa correction, manque un peu de vivacité; qu'une certaine patience, un certain effort de volonté, se laissent soupçonner sous ces dehors trop habituellement uniformes, et que, si retenu qu'il soit, l'esprit de système semble compliquer ici et parfois refroidir les impressions personnelles de l'artiste?

Les *crayons* que nous ont laissés les *portraitistes* français appartenant à la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe autoriseraient, avec les mêmes éloges, une observation à peu près semblable. Ce n'est pas nous, certes, qui marchanderons le respect et la gratitude aux artistes de cette époque, à ces représentants, aussi modestes que convaincus, du bon sens de la tradition nationale, au milieu des folies pittoresques de la décadence italienne. Les humbles dessinateurs de portraits dont se riaient, il y a trois cents ans, les maniaques du style héroïque, ont fait plus pour leur propre gloire et pour l'honneur de notre école que des peintres de *grandes machines* comme Fréminet. Grâce à eux, la raison, cette Muse de l'art français, a pu traverser une époque troublée sans succomber, sans cesser même d'opposer une contenance impassible aux assauts des *condottieri* de l'art étranger et de leurs recrues. N'eussent-ils d'autre mérite que celui de cette ferme résistance, les *portraitistes* du XVIe siècle garderaient donc encore une importance considérable et une place très-honorable dans l'histoire de notre école. Leurs œuvres d'ailleurs peuvent se passer de ces comparaisons et de ces souvenirs. A les examiner en dehors de toute préoccupation historique, on y trouve une telle expression de sincérité, une rectitude de jugement si manifeste, un goût dans le faire si délicat, qu'on les aime à bon droit pour elles-mêmes, et que les qualités dont elles sont pourvues nous en expliquent suffisamment la valeur. N'y a-t-il pas toutefois dans ces portraits ingénieux jusqu'à la recherche, dans ces dessins fins peut-être jusqu'à la subtilité, quelque chose de cette perfection un peu gênée, de cette correction un peu trop voulue dont nous parlions tout à l'heure. Les *portraitistes* français ont cela de commun avec Holbein qu'ils semblent à l'excès se défier de la verve et n'accorder de crédit qu'à l'étude attentive, à la contemplation paisible, aux calculs patients de l'esprit. De là, il est vrai, la signification sans équivoque et le tour judicieux de leurs ouvrages; mais de là aussi des intentions un peu impersonnelles et cette uniformité de manière qui ne permet guère d'attribuer qu'à l'ensemble de l'école les produits particuliers et le travail de chaque main.

Chez M. Ingres, au contraire, comme chez Van Dyck, le seul maître

dont le nom pourrait être ici rapproché du sien, si les procédés de l'eau-forte et la différence dans les formes du style ne nous interdisaient d'ailleurs d'insister sur la comparaison, chez M. Ingres, l'originalité du sentiment se décèle à première vue. La manière s'assouplit à toutes les conditions, varie en raison même de la diversité des modèles, et néanmoins s'affirme partout avec la même autorité. Veut-on des exemples? Il nous faudrait mentionner un à un les portraits exposés et relever dans chacun d'eux des caractères tout différents de ce que le dessin voisin exprime, depuis la sérénité de la vieillesse dans les portraits de *madame Duclos-Marcotte* et de *M. Gatteaux père*, jusqu'à la grâce un peu boudeuse de cette petite fille jouant avec un mouton, jusqu'au rire qui s'épanouit si franchement sur le visage de l'enfant, dans le portrait de la *famille Lethière*. Il nous faudrait citer surtout le dessin qui représente *madame Destouches*, dessin si majestueux dans sa témérité pittoresque, dans la bizarrerie de l'ajustement; les portraits de *madame Ingres*, de *madame Hippolyte Flandrin*, de *M.* et de *madame Baltard*, ceux de *M. Forster*, de *M. Delécluze*, du *baron Walckenaer*, de la *famille Forestier;* bien d'autres encore que recommandent tantôt une simplicité élégante, tantôt la noblesse ou la fermeté de la physionomie, tantôt enfin l'imprévu de l'attitude ou du geste, mais qui tous portent au même degré l'empreinte de la vérité sans concession et de la volonté sans stratagème. Lorsqu'on repasse dans sa mémoire tant d'œuvres sévères ou charmantes, on est vraiment tenté de ne plus prétendre distinguer entre elles et de tenir compte seulement de la somme des qualités qu'elles attestent. Nous avons presque regret, quant à nous, à la préférence que nous exprimions il y a un instant. Peut-être le portrait de *mademoiselle Lescot* n'a-t-il sur ceux qui l'avoisinent que l'avantage de séduire un peu plus le regard; peut-être, au lieu d'essayer de classer les portraits dessinés par M. Ingres, le plus sûr est-il de les admirer simplement à tour de rôle, et de reconnaître dans tous, sinon les mêmes attraits, au moins le même mérite intrinsèque et une égale justesse d'expression.

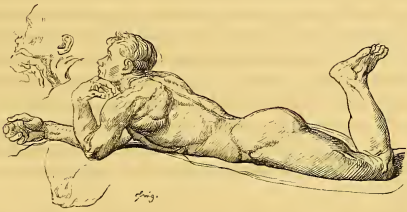
Cette ingénuité clairvoyante du sentiment, cette faculté de saisir instantanément et de reproduire dans leurs variétés infinies les caractères essentiels de la vie ou de la forme, ne se manifestent nulle part avec plus d'éclat que dans les croquis où M. Ingres s'interroge en quelque façon sans témoin, dans les études préparatoires où il ne veut que fixer les premiers termes de ses inspirations et se tailler rapidement la besogne qu'il accomplira sur la toile à loisir. Ailleurs, les caresses du pinceau ou même les insistances du crayon pourront donner à l'exécution une grâce plus achevée, une beauté plus pure. Sous cette perfection extérieure, toutefois,

la puissance des intentions ne se fera pas mieux jour qu'elle n'apparaît ici sous l'indication incomplète, sous le simple exposé des vérités saillantes et des faits principaux. Si quelques incrédules se trouvaient encore qui s'obstinassent à voir dans M. Ingres, non pas un artiste de race, mais seulement un illustre parvenu, nous ne voudrions pour les convertir que placer un instant sous leurs yeux quelques-uns de ces croquis d'après nature. Choisissons au hasard. Voici une étude nue pour le *saint François* de la chapelle de Saint-Ferdinand; là, c'est une autre figure couchée sur le ventre, le bras gauche reployé sous la tête qui se soulève, dans l'attitude familière d'un homme qui ne songe à rien de plus qu'à se reposer et à jouir paisiblement de ce que rencontrent ses regards. Plus loin, ce sont d'admirables fragments de figures pour le *Martyre de saint Symphorien* et le *Romulus*, le corps de l'enfant que le pinceau achèvera de diviniser dans *le Vœu de Louis XIII*, des essais d'ajustement, des détails de toute sorte, surpris d'un coup d'œil, tracés au courant de la main, et jetés côte à côte, presque pêle-mêle, avec l'empressement de la verve et dans la première ardeur de la passion.

Nous le demandons, est-ce par le travail seulement qu'on peut acquérir une pareille hardiesse, une pareille certitude dans le sentiment et dans le style? Est-ce au souvenir de ce qu'ont fait les autres, à l'expérience purement scientifique, à l'esprit de comparaison et de calcul, qu'on empruntera cette aisance, cette fierté de la touche, cette promptitude à deviner le sens des choses et à le formuler en termes concluants? Non : si savante que soit la main de M. Ingres, elle est avant tout naïvement inspirée; si bien informée qu'elle se montre des règles et des grandes traditions de l'art, elle agit moins avec le parti pris de faire prévaloir une doctrine, qu'avec le besoin de traduire et de nous communiquer une impression. Tout, dans les dessins du maître, atteste l'influence inopinée du modèle et le désir, étranger aux préoccupations archaïques, de mettre à profit le fait présent : tout, jusqu'à ces contours interrompus çà et là, ou emmêlés afin de diversifier la ligne et d'en assouplir les mouvements, jusqu'à ces faux traits qui s'entre-croisent sous le trait définitif ou qui serpentent à côté de celui-ci, comme pour en assurer la prédominance sans l'isoler dans la sécheresse. Si ces études, si ces croquis rappellent les dessins italiens, ce n'est pas qu'ils en contrefassent systématiquement les dehors : c'est que l'esprit qui animait les peintres florentins ou romains du XVIe siècle revit aujourd'hui chez le peintre français; c'est que, à l'exemple de ses devanciers, M. Ingres a plus de bonne foi encore que de science, plus d'enthousiasme pour les œuvres de Dieu que de confiance dans les œuvres humaines; c'est, en un mot, qu'il se sert de l'art, non

comme d'une langue apprise, mais comme d'un moyen d'expression révélé. Objectera-t-on que, par la physionomie même, par l'extérieur de son talent, M. Ingres ressemble à certains maîtres en particulier? Il est vrai; mais rien de plus naturel que cette ressemblance entre le descendant et les ancêtres. Elle confirme la légitimité des origines et les priviléges de celui qui garde ainsi quelques-uns des traits distinctifs de la race. Pourquoi hésiterions-nous à le dire, pourquoi ne pas déclarer tout haut une vérité que tant de gens pensent et reconnaissent tout bas? Les études dessinées par M. Ingres peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres du même genre qu'ont laissées les chefs de toutes les écoles, et je n'en excepte aucun, même parmi les plus grands. Si le *saint François* nu, si l'étude d'*Homme couché*, ou tels autres morceaux de cette force, figuraient dans un musée, sous un nom appartenant au passé, s'étonnerait-on de les trouver en pareil lieu? Viendrait-il à l'esprit de personne de souhaiter, pour les reliques du génie des maîtres, un autre voisinage? Pour qu'ils soient classés à leur rang, il ne manque en réalité à ces admirables ouvrages qu'une hospitalité publique tout à fait digne d'eux et la consécration du temps. Faut-il ajourner pour cela nos hommages, et transmettre silencieusement à ceux qui nous suivront les preuves que nous avons en main? En attribuant à M. Ingres les mêmes droits qu'aux artistes souverains, en se prononçant hautement sur ses titres, l'opinion n'a à craindre ni méprise dans le présent, ni démenti dans l'avenir. Elle ne fera que pressentir ainsi les jugements de l'histoire, qu'anticiper, sans usurpation d'aucune sorte, sur la gloire promise à ces œuvres et à ce nom, et, comme dit La Bruyère à propos d'un de ses contemporains illustres, que « parler d'avance le langage de la postérité. »

HENRI DELABORDE.



DU STYLE DES DEUX HOLBEIN

DIX FEUILLES D'UN LIVRE D'ESQUISSES DE JEAN HOLBEIN

PHOTOGRAPHIÉES PAR LE CABINET ROYAL D'ESTAMPES DE COPENHAGUE

En ces temps féconds où tout se renouvelait en Europe, les institutions, la politique et les sciences; tandis que l'Italie voyait incessamment se lever ces artistes puissants qui transformèrent l'art en l'affranchissant des contraintes de la tradition hiératique, deux Allemands, dignes d'être leurs contemporains et leurs rivaux, entraînaient aussi la peinture vers des destinées nouvelles. L'un, que nous comparerions volontiers à Léonard de Vinci dont il eut l'esprit inquiet, minutieux et chercheur, exerça, grâce à la gravure, une influence dont l'un de nos collaborateurs a trop bien établi les causes, le caractère et la grandeur, pour que nous osions y revenir [1]; l'autre, plus grand peut-être comme peintre, mais moins souverain dans son enseignement, présenta un phénomène étrange en apparence. Sans jamais être entré en communication directe avec le génie italien, comme l'avait fait son rival, il comprit mieux les principes que l'Italie avait suivis et il s'y montra d'autant plus fidèle qu'il s'éloignait davantage des lieux où ces principes étaient en vigueur. Allemand transformé par la Renaissance, Holbein eut cette bonne fortune de résumer en lui deux arts et deux traditions; de rester national sans être sourd à la voix qui le charmait par delà les Alpes; d'être enfin ce que nous aurions voulu que nos peintres et nos sculpteurs fussent restés ou devenus, sans la violente intrusion de l'art italien à Fontainebleau.

Certes les estampes italiennes qui devaient parvenir dans des cités riches par les arts et par le commerce, comme l'était Augsbourg, et dans une famille d'artistes comme celle où Holbein eut le bonheur de

1. Albert Durer, sa vie et ses œuvres, par M. Émile Galichon. — *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, VII et VIII.

naître, peuvent expliquer jusqu'à un certain point les influences qu'il subit. Mais il est une autre explication que nous croyons trouver dans l'histoire traditionnelle de l'art allemand au moyen âge et que nous désirons exposer, dût-on nous accuser d'être archéologue plus que de raison.

Deux courants partis de la même source apportèrent les premières notions des arts aux peuples germains et francs, pacifiés et courbés sous la puissante main de Charlemagne. L'un sortait de Byzance, l'autre sortait de Rome; mais tous deux venaient de la Grèce par de plus ou moins longs détours. Ces deux courants affluaient encore sur les bords du Rhin lorsque l'Allemagne, au xe siècle, se réveilla sous les Othon, après les longs désordres qui avaient accompagné l'agonie de la dynastie carolingienne. Puis, à mesure que le génie allemand, réagissant contre ces influences étrangères, veut marquer ses œuvres d'un sceau particulier, un flot incessant venu d'Italie apporte à chaque siècle une alluvion nouvelle. On devine toujours les reliefs du terrain primitif, mais la couche superficielle en adoucit les contours.

Ainsi voyons-nous dans toutes les œuvres allemandes, depuis le ixe siècle, se manifester une double origine. D'un côté, c'est l'art de Byzance se plaisant à une certaine solennité qui n'est point exempte d'exagération dans les attitudes et de maniérisme dans les draperies; de l'autre, c'est l'art de Rome, plus antique et plus sage. Mais l'esprit allemand mêle aux deux arts, ce qui n'y était point, la recherche de l'individualité dans les types et une certaine vulgarité de nature. Les œuvres où se manifeste le goût allemand, il faut les chercher un peu partout: d'abord dans les miniatures et dans les ivoires de l'époque carolingienne; puis dans les figures émaillées, gravées ou modelées sur les reliquaires; enfin dans les sculptures des églises, et plus tard dans les quelques peintures qui en décorent les murailles. Mais alors nous arrivons au xive siècle où le style byzantin et le style italien, profondément modifiés l'un et l'autre par l'esprit germanique, montrent leur antagonisme en des exemples nombreux, bizarres d'un côté, charmants de l'autre.

Ainsi c'est l'art italien qui domine dans les œuvres de ces deux grands peintres qui créèrent ce qu'on appelle l'école de Cologne. Je ne crois pas que l'Italie, pendant toute sa période de développement, au xive et au xve siècle, ait rien produit de plus suave, de plus noble, de plus religieux que *la Vierge* de maître Willems, du musée archiépiscopal de Cologne, ou que le célèbre triptyque de la cathédrale, le *Dombild*, peint en 1410, par maître Stephan. Ces deux peintres ont créé l'art religieux allemand, art élevé et aussi aimable qu'habile; art surtout décoratif, se subordonnant aux lignes de l'architecture, et se complaisant aux figures

isolées ou aux sujets facilement compréhensibles, dont il emprunte aux bas-reliefs les dispositions et la simplicité. Sur l'or des fonds, ces figures s'alignent, se détachent, se modèlent et se colorent avec un art infini, touchées d'un pinceau délicat qui en exprime toutes les grâces, en caresse tous les contours, et rehausse de tons splendides les draperies et les accessoires. Voué à un certain idéal trop doucereux peut-être, cet art avait besoin de se rapprocher de la nature. C'est au xve siècle qu'il fut ramené, par Van Eyck et ses disciples, aux tendances des époques antérieures. L'ardeur du sentiment religieux et l'intensité de l'expression relèvent et absolvent les auteurs de cette réaction qui conduisit les peintres à tant de vulgarités, et qui engendra tant d'œuvres maniérées et barbares, pendant la seconde moitié du xve siècle. Mais à côté de cette tourbe d'enlumineurs dont les figures émaciées et grimaçantes sont recouvertes de draperies aux plis anguleux comme seraient ceux d'une feuille de clinquant, dont les couleurs criardes sont juxtaposées, au lieu d'être fondues dans un ensemble homogène, quelques artistes conservaient comme un dépôt sacré des traditions plus élevées et des pratiques plus simples. Tel était à Augsbourg Hans Holbein le vieux. Des rapports fréquents entre l'Italie du nord et l'Allemagne du sud existaient d'ailleurs à cette époque, ainsi que le prouvent les œuvres des Vivarini de Murano, et celles d'Antonello de Messine, qui sont aussi allemandes qu'italiennes. Ainsi, la tradition d'une part, et de l'autre cet échange journalier d'influences contraires qui se faisait à travers les montagnes du Tyrol, expliquent parfaitement ce genre d'italianisme qui nous frappe si vivement dans les dessins ou les peintures des deux Holbein.

Holbein le père n'était pas un peintre aussi médiocre qu'on se plaît à le dire, et ses tableaux du musée d'Augsbourg protestent contre cette injure, de même que les fresques de Giovanni Santi protestent contre des dédains immérités[1]. Comme ces foyers de lumière trop brillants qui obscurcissent toute clarté environnante, Raphaël et Holbein ont absorbé dans leur gloire la réputation de deux peintres éminents, heureux et malheureux tout ensemble de les avoir eus pour fils. Mais Holbein et Raphaël sont plus redevables aux exemples paternels qu'on ne l'imagine, et l'on doit convenir que si, grâce à l'étude et au génie, l'un et l'autre dépassèrent leurs précepteurs de si loin, il resta toujours en eux un certain bien de pur héritage. Chez Holbein, ce fut une tendance à modeler largement,

1. Voir la belle chromolithographie reproduisant une fresque de Giovanni Santi, qui fait le sujet de la dernière publication de the Arundel Society, à Londres. — Paris, librairie archéologique de Didron.

D'APRÈS UN DESSIN DE HOLBEIN,

Du Cabinet d'estampes de Copenhague.

à la simplicité des lignes, à la suppression des détails, tendance que développa l'étude et qui, jointe à une grande harmonie dans la couleur, forma ce qu'il y eut d'italien dans son talent. Il y ajouta la science du dessin, la profondeur de l'expression, une naïveté qui dégénéra parfois en bonhomie, et il fut un grand peintre.

Deux triptyques de Hans Holbein le vieux, né à Augsbourg, en 1450, sur trois que conserve le musée de sa ville natale, montrent d'une façon claire et précise ses aspirations et ses progrès. L'un est signé Hans Holban, 1499, sur les cloches d'une église qui occupe le milieu de la composition centrale. Cette église est Sainte-Marie-Majeure, de Rome, figurée plus gothique que ne l'était même alors la célèbre basilique : fantaisie de peintre ou souvenir inexact de voyageur. Au-dessus est représenté le *Couronnement de la Vierge*. Sur l'un des volets, le Christ enfant, sujet gracieux et terrible, offre des fleurs à sainte Dorothée, dont le bourreau va trancher la tête; sur l'autre, la Vierge, saint Joseph et des anges qui voltigent dans les airs, adorent le divin enfant couché dans la crèche. Les figures ont cette expression de douceur, cette ampleur de modelé, cette fraîcheur de carnation qui caractérisent l'ancienne école de Cologne.

Quant aux draperies, elles appartiennent encore aux traditions gothiques du xve siècle. Leurs plis sont peut-être moins roides et moins cassés que chez les peintres contemporains, que chez Michel Wolgmuth, entre autres, mais la simplicité est leur moindre défaut. La couleur est déjà harmonieuse et savante. Aucun ton ne s'y voit dans sa crudité native, et le peintre, suivant en cela une tradition qui remonte à l'époque carolingienne, n'emploie que des tons rompus et des couleurs qui, se prêtant un mutuel secours, s'unissent dans un éclat harmonieux.

Le second triptyque, représentant la légende de saint Paul, est d'une époque postérieure au premier et dénote un incontestable progrès. La pourpre fondue dans les couleurs éteint les dissonances, enveloppe le tout dans les richesses de sa chaude tonalité, et raccorde ainsi les scènes diverses rapprochées dans un même cadre. Plus que dans l'œuvre précédente, Holbein le vieux s'est complu à l'étude de la nature. Les types y sont plus individuels, mais toujours exprimés d'un pinceau ferme et précis. Dans cette œuvre du père on devine déjà le fils. Sandrart rapporte y avoir lu l'inscription suivante que nous n'avons point vue : « *Presens opus complevit Johannes Holbein, civis Augustanus;* » mais l'aspect du tableau, d'accord avec une tradition constante à Augsbourg, confirme l'attribution qu'on en fait à Holbein le père. Une autre tradition servirait à le dater approximativement. Cette peinture serait de l'année 1505 en-

viron [1]. En effet, sur le volet de gauche où il a figuré la scène double de la conversion de saint Paul et de son baptême, le peintre se serait représenté lui-même avec ses deux fils au milieu du peuple qui entoure la cuve baptismale où le saint est plongé. L'un des deux enfants devrait être Ambros Holbein, né en 1484 ; l'autre, Hans Holbein, né à Augsbourg, et non à Bâle, en 1498. Le père pose sa main sur la tête de ce dernier qui n'a guère plus de cinq à six ans dans le tableau, tandis que le frère aîné est déjà un grand jeune homme d'une vingtaine d'années. Enfin, les traits de cet enfant rappellent vaguement ceux des portraits de Holbein que l'on connaît.

Sans quitter ce musée d'Augsbourg on peut rapprocher le fils du père et reconnaître combien l'influence de l'un fut puissante sur l'autre. Sur les cinq tableaux qu'on y attribue à Hans Holbein le jeune, il en est trois qui appartiendraient à son extrême jeunesse et sur lesquels nous n'osons insister, car ils montreraient une précocité bien grande chez leur auteur. Ce sont : *Saint Ulrich à table*, le *Martyre de saint Pierre* et le *Martyre de sainte Catherine*, datés de MDXII. Holbein les aurait peints à l'âge de quatorze ans, une année avant le premier voyage qu'il fit à Bâle. Ils tiennent du style encore gothique de Holbein le père, et sont peut-être de Sigismond Holbein, son frère (Augsbourg, 1456 — Bâle, 1540), ou d'Ambros Holbein, son fils aîné, peintres tous deux, mais surtout peintres de portraits.

Nous préférons ne nous arrêter qu'à deux tableaux de Holbein, qui nous semblent authentiques : une *Sainte Famille* et le *Martyre de saint Sébastien*. Dans le second de ces tableaux, le goût italien et la tendance germanique se trouvent en présence et en lutte pour ainsi dire. Tandis que les archers sont, dans leurs physionomies et dans leurs attitudes, d'une réalité vivante, le corps nu du saint montre, par un contraste frappant, une évidente recherche de lignes ondoyantes et gracieuses. On croirait voir l'idéalisme italien opprimé par le réalisme allemand.

Dans la *Sainte Famille*, où l'Enfant Jésus est debout et nu au milieu d'un banc sur lequel sont assises la Vierge et sainte Anne, le corps de l'enfant est aussi largement et aussi puissamment modelé que dans l'admirable tableau de Dresde, tandis que les deux figures de femmes tiennent encore à l'école gothique par de certains côtés. Pour la couleur, elle est celle d'un maître, et par son intensité profonde et par son accord.

1. Les biographies indiquent que Hans Holbein le vieux vivait encore en 1505. Il devait même exister en 1513, s'il faut en croire la date inscrite sur un tableau peint par lui qui existe au musée de Bâle.

A quelle époque Hans Holbein le jeune peignit-il ces deux tableaux? Il est probable que ce fut lorsqu'il se trouvait à Bâle, où il alla d'abord en 1513, où il retourna en 1516, pour s'y fixer définitivement, puisqu'en 1520 il fut reçu dans la corporation des peintres de cette ville. Mais pour résoudre cette question avec quelque certitude, il nous faudrait connaître les compositions à date précise qu'il exécuta dans sa patrie d'élection, et pouvoir comparer ensemble des œuvres si éloignées. Cependant il est permis d'affirmer avec quelque assurance que ces tableaux du musée d'Augsbourg sont antérieurs à l'époque où, ayant agrandi sa manière par une étude plus attentive des maîtres italiens, ainsi que le prouve une copie du Mantegna qui se voit à Bâle [1], il peignit l'admirable *Vierge* de Dresde, ce chef-d'œuvre de Holbein et de l'art allemand. Là il n'y a plus nulle trace de gothicité, et le peintre s'appartient tout entier par la puissance de la couleur comme par la science du dessin; ce dessin, idéalisé dans le groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus, littéral dans le groupe des donateurs, est partout rehaussé par le sentiment religieux. Là Holbein a su tellement s'assimiler l'art italien qu'il en a fait sa propriété pour ainsi dire. Cette composition, si complétement belle dans son unité, représente *la Famille du bourgmestre Meyer aux pieds de la Vierge*; elle fut peinte vers 1526 [2], quelque temps avant le départ du peintre pour l'Angleterre.

Tandis qu'Érasme préludait à la Réforme par son *Éloge de la Folie*, composé en 1508, Holbein, son ami, dessinait à Bâle la Mort menant le branle de l'humanité. La danse des morts, ce drame bouffon auquel le xve siècle s'était complu, était une allusion par laquelle on se vengeait de l'oppression des grands, comme le moyen âge s'était vengé des moines et du clergé en sculptant les jugements derniers dans le tympan des

1. Cette influence du Mantegna sur l'art allemand méridional, qui précéda l'influence exercée avec tant d'autorité par Léonard, se reconnaît dans certains dessins d'Albert Durer, de la collection Albertine, à Vienne. Ces dessins, signés et datés: A D 1494, — le célèbre monogramme ne vient que plus tard, — représentent, l'un un *Combat de Tritons et de Néréides*, l'autre une *Bacchanale*, exécutés d'une plume très-soignée mais un peu pénible. De même, au musée d'Augsbourg, un tableau de Burgkmair, peint en 1519 et représentant *Saint Georges*, est une imitation du Mantegna, toute différente des œuvres antérieures, dont l'une, datée de 1501, dénote encore l'emploi des ors pour éclairer les draperies.

2. C'est Nagler qui donne cette date. Mariette, dans son *Abécédaire*, prétend que dès l'année 1516 Holbein aurait exécuté le portrait du bourgmestre Meyer accompagné de sa femme. Mais c'est la date de 1520 qui se lit sur le double portrait peint du musée de Bâle. Cette date est précisément celle où Holbein, étant admis dans la corporation des peintres de Bâle, y reçut le droit de cité.

D'APRÈS UN DESSIN DE HOLBEIN

Du Cabinet d'estampes de Copenhague.

cathédrales. Ces satires, chacun pouvait les voir et les comprendre, tandis que les boutades de quelques esprits audacieux, comme Rutebeuf, écoutées seulement de quelques-uns, étaient perdues pour la foule. Aussi avec quel empressement, la miniature d'abord, la gravure ensuite, se mirent-elles à populariser « le dict des trois morts et des trois vifs » et « la danse des morts, » où les opprimés prenaient la revanche des oppresseurs en contemplant leur fin commune et leur commune misère.

L'huom ch'e nato di donna, in questa vita
Poco tempo dimora, e si distrugge
Tra la miseria, ch'è quasi'infinita.
E come fior, et ombra viene, e fugge[1].

Imitant encore Érasme dans quelques-unes de ses audaces, Holbein se plut à figurer le Christ mis en croix par ce clergé romain auquel le philosophe de Rotterdam n'avait voulu imposer qu'une réforme, mais contre lequel le moine de Wittemberg élevait un schisme. Aussi devait-il aller en toute confiance à la cour d'Angleterre sur la recommandation d'Érasme, qui l'avait quittée depuis dix ans; et rien ne coûterait à ses convictions : le roi Henri VIII pouvait changer de femme à son gré, se brouiller avec la cour de Rome à sa fantaisie et donner un prétexte odieux ou ridicule à la scission définitive qui devait être déjà dans les consciences pour avoir été si facilement admise dans les faits... son peintre favori était prêt à peindre sans scrupule la femme d'hier et celle de demain, et le roi lui-même dans toute la sensualité de sa large face aux vastes mâchoires. Son pinceau souple et attentif, habile à faire vivre l'homme moral sous l'image de l'homme physique, n'eut plus un moment de repos devant tous ces modèles, grands seigneurs, belles dames, philosophes ou marchands, dont il a buriné les traits pour la postérité. A Londres, comme à Bâle, la Réforme était triomphante, et, dans quelque lieu qu'il allât de ces deux patries d'adoption, Holbein ne trouvait à peindre que des portraits. Aussi les tableaux religieux sont-ils rares dans son œuvre, et les compositions bibliques l'emportent-elles en nombre sur les scènes de l'Évangile ou de la vie des saints, qui appartiennent surtout à la première moitié de sa vie.

Mais tandis que Hans Holbein se livrait à ce glorieux labeur, la Renaissance disait son dernier mot en Italie. Les gravures de Marc-Antoine, venues après celles de Mantegna, de Mocetto et de bien d'autres, devaient

1. L'homme né de la femme demeure peu de temps dans cette vie et se détruit au sein d'une misère quasi infinie. Il vient comme une fleur, il fuit comme une ombre.

porter en Angleterre comme en Suisse un fidèle écho des triomphes de Raphaël et entraîner chaque jour davantage vers l'art italien un peintre qui en avait déjà reçu les premiers éléments dans la maison paternelle. Ces leçons premières et ces derniers enseignements se trahissent dans ses portraits, à la façon large et magistrale dont il sait interpréter la nature. Nous en citerons comme preuve le portrait de Th. Morrett, du musée de Dresde, que l'on prit longtemps pour une œuvre de Léonard de Vinci. Mais dans les compositions où il règne en souverain sur le monde que crée sa fantaisie, Holbein est Italien et disciple de Raphaël, autant qu'il était donné à un Allemand de le devenir. Nous en avons un exemple dans un dessin de la collection du Louvre, idée première du *Triomphe de la Richesse* que Holbein peignit à la détrempe sur les murs d'un palais de Londres en même temps que le *Triomphe de la Pauvreté*, compositions aujourd'hui détruites avec l'édifice (la maison d'Orient) qui les contenait.

Le dessin du *Triomphe de la Richesse*, mis aux carreaux pour l'exécution en grand, est une pièce singulière, peut-être unique dans l'œuvre de Holbein, tant par son exécution matérielle que par son style. Les figures, dessinées par un trait à la plume assez pesant, sont lavées de bistre et rehaussées de blanc sur papier gris-bleu, absolument comme le seraient des figures dessinées dans l'école de Raphaël. Faut-il inférer de là que Holbein recevait d'Italie des dessins en même temps que des gravures? Nous inclinerions à le penser en examinant le dessin du Louvre. Mais l'imitation est surtout flagrante dans les draperies et dans le style de deux jeunes filles, *la Raison* et *la Bonne Foi*, qui s'essayent à modérer l'attelage de la capricieuse déesse, laquelle, sur le devant du char où trône le vieux Plutus, distribue ses faveurs au cortége de ses favoris. Les ajustements de tous les personnages sont plus ou moins un compromis entre les vêtements et draperies renouvelés de l'antique pendant la Renaissance, et les costumes familiers au XVIe siècle. Mais dans les jeunes filles même, où il a voulu imiter le style de Raphaël, le maître allemand se trahit par quelque réalité malséante, par quelque difformité corporelle que n'a point redressée sa plume trop docile aux exemples vulgaires qu'il avait chaque jour sous les yeux.

Quant à supposer que quelque disciple immédiat du peintre d'Urbin, venu en Angleterre, aurait exécuté ce dessin en italianisant les figures du peintre d'Augsbourg, il n'y faut point songer[1] : d'abord parce

1. Ce dessin n'est point la copie que fit Frédéric Zucchero, grand imitateur des maîtres du Nord, d'après la fresque même, lors de son séjour à Londres. Cette copie.

que ce dessin fait voir le jet original et hardi d'un maître, et non la copie toujours timide d'un imitateur; ensuite parce que ce même style raphaëlesque se retrouve dans la gravure que fit Hollar au XVIIe siècle, d'après la composition de Holbein qui représente *Salomon sur son trône recevant la reine de Saba*. C'est aussi à Raphaël que pensa M. Charles Blanc, quand il vit au musée de Bâle un dessin au lavis de l'ange exterminateur: « Il est drapé et tient l'épée sur son épaule, prêt à frapper le démon qui se dresse à ses pieds. Aussi calme, aussi beau, aussi noble que le saint Michel de Raphaël, ce bel ange se trouve avoir le plus grand style des plus grands maîtres. »

Qu'il nous soit encore permis d'emprunter à M. Charles Blanc la page où il décrit les dessins les plus habituels de Holbein, ceux qui, tracés d'après le modèle, lui servaient à préparer ses portraits.

« Les dessins de Holbein sont tout à fait admirables par le naïf de la grâce et la profondeur du sentiment. Chez lui, les figures les plus difformes ne sont jamais laides. Le sentiment les anime, l'âme les éclaire. On dirait que Holbein a été l'ami de tous ses modèles, qu'il les a longtemps vus de près, qu'il a connu ou deviné leurs plus secrètes pensées. Dans ses têtes de femmes, il y a toujours un mélange de tendresse et de fine malice. Ses têtes d'hommes sont sérieuses; elles ont une expression constante de recueillement intérieur et de tristesse. Du bout de son crayon attentif et fidèle, il accuse les plus délicats linéaments du visage, ces plis légers que trace la vie autour de la bouche et des yeux, et sur les tempes attendries. Il n'oublie aucun des cils qui ombragent le regard, et fait sentir jusqu'au duvet de l'épiderme. Mais tous ces traits concourent à l'expression, et par ces fils imperceptibles il arrive jusqu'à l'âme... Il y a ici, entre autres portraits, ceux d'un certain Meyer, consul de Bâle, et de sa femme. Ils sont dessinés en petit et ensuite peints de grandeur naturelle. Ce sont des figures qu'il n'est plus possible d'oublier, tant leur individualité est finement sentie et accusée au vif. Un croquis admirable et précieux est celui qui, sur une feuille de papier, nous montre Thomas Morus et sa famille. Avec un peu plus d'élévation et moins de bonhomie, ce croquis m'a rappelé la famille d'Ostade, qui est au Louvre. Ces dessins sont, pour la plupart, à la pierre noire, mêlée quelquefois de sanguine. Ils sont faits simplement, sans aucun trait lâché, sans aucune hachure inutile[1]. »

dont parle Mariette, était à la pierre d'Italie et à la sanguine. Elle fit partie, du reste, de la collection Jabach, ainsi que le dessin qui est au Louvre depuis le règne de Louis XIV.

1. *De Paris à Venise: Notes au crayon*, par M. Charles Blanc. — Paris, Hachette, 1857.

Ainsi se trouvent commentés et décrits les dessins qui accompagnent ces lignes, ainsi pourrait-on commenter les beaux dessins exposés au Louvre. Ces derniers, tracés à la mine d'argent sur papier préparé, représentant des têtes, puis des mains de grandeur naturelle, ne montrent en effet « aucune hachure inutile » parmi tous ces traits dont la direction suit les formes de l'objet tandis que leur masse en accentue le modelé. Parfois Holbein mêle les couleurs du pastel aux traits du crayon, le tout vigoureusement massé ainsi que dans le grand dessin qu'il fit d'après Th. Morrett, avant que de peindre son portrait, dessin qui est presque égal au portrait lui-même, à côté duquel il est placé dans le musée de Dresde.

Quelquefois aussi, dans un contour à peine tracé, sur des linéaments à peine indiqués, il se contente d'étendre quelques légers frottis de pastel ; mais la touche est si juste, les clairs sont si habilement réservés, le travail est si franc, que sous cette poussière imperceptible qu'un souffle semblerait pouvoir enlever, la limpidité du regard, les plis de l'œil, les commissures de la bouche, les cartilages du nez, les plans divers du front et des joues sont aussi nettement indiqués que dans la peinture la plus voulue.

Les dessins qui nous rendent confidents de la pensée des maîtres et témoins de leurs tâtonnements, de leurs hésitations, et du développement qu'ont reçu leurs œuvres embryonnaires, nous offrent, mieux que ces œuvres elles-mêmes, le moyen de les connaître tout entiers. De plus, les fac-simile et la photographie rendent la comparaison des dessins plus facile que celle des tableaux. Aussi ne saurait-on trop encourager et faire connaître les entreprises qui se fondent pour répandre la connaissance des dessins des maîtres. Le Cabinet d'estampes de Copenhague, pensant être trop éloigné pour que l'on allât à lui, a voulu aller vers les autres, et ses directeurs ont conçu l'heureuse pensée de faire photographier les quarante dessins qui couvrent les feuillets d'un livre de croquis de Hans Holbein le jeune, et de les offrir en échange aux collections publiques et même aux cabinets privés de l'Europe. La première livraison de ce « don international » se compose de dix pièces. C'est parmi ces premières photographies que nous avons choisi les deux fac-simile reproduits dans le présent article. M. Schlossery a mis, on le voit, tout le talent d'un artiste qui avait à glorifier, dans un simple croquis de Holbein, tout le génie de la patrie allemande.

ALFRED DARCEL.

NOTES

SUR

PIERRE MIGNARD ET SA FAMILLE[1]

L'origine de Pierre Mignard et la date de sa naissance sont des points qui jusqu'à présent n'ont pas été éclaircis. On remarque, dans les notices qui sont consacrées à ce peintre, de l'incertitude relativement à la profession de son père, et tous les biographes se sont accordés à le faire naître dans le mois de novembre 1610, quoique rien ne justifiât cette assertion. Aucune pièce authentique ne confirme l'anecdote bien connue, rapportée par l'abbé de Monville, d'après laquelle Mignard serait fils d'un capitaine d'origine anglaise, du nom de Pierre More. D'un autre côté, Grosley, Troyen érudit qui a écrit l'histoire de ses concitoyens illustres, déclare avoir cherché vainement à Troyes, dans les archives des paroisses, le registre sur lequel l'acte de baptême de Pierre Mignard devait être inscrit. Grosley n'avait pas mis dans ses recherches la patience et le soin nécessaires. Je m'étais étonné souvent que l'on restât dans l'ignorance sur la famille et le berceau du premier peintre de Louis XIV, et je me suis décidé, après avoir fait des recherches partielles dont le résultat ne m'avait pas satisfait, à entreprendre un long travail d'ensemble sur les Mignard, c'est-à-dire à dresser la généalogie, aussi complète que possible, de cette famille, depuis 1539 jusqu'à 1650, afin d'établir avec certitude la filiation de Pierre Mignard, et de découvrir la date de sa naissance. Ce travail, qui a mis ma patience à une dure épreuve, a dépassé mes espérances, puisqu'il a amené la découverte de l'acte de baptême de

1. Nous avons souvent réclamé contre l'excès d'importance qu'on accorde de nos jours aux actes de baptême, surtout quand il s'agit de peintres obscurs et qui ne valent pas qu'on ressuscite leur mémoire; toutefois nous n'entendons pas décourager les chercheurs, lorsque leurs travaux se rattachent à des artistes qui ont joué un grand rôle, soit dans notre art, soit dans notre histoire. C'est pour cela que nous avons accueilli l'article de M. Huchard, qui a su trouver dans l'exercice de ses fonctions une occasion d'être utile à tous les biographes et d'intéresser particulièrement la curiosité locale. CH. B.

Pierre Mignard, dit le Romain, et de celui de son frère Nicolas Mignard, dit d'Avignon, dont la date a donné lieu également à des controverses. M. Frédéric Villot, conservateur des peintures au musée du Louvre, fait naître Nicolas vers 1605.

Le tableau que j'ai dressé de cette généalogie serait par lui-même assez concluant; mais redoutant pour le lecteur l'aridité de cette nomenclature, j'en présenterai ici l'analyse en donnant quelques détails sur les registres des paroisses de la ville de Troyes, sur la profession des Mignard, sur un capitaine Pierre Mignard, dont le prénom et la qualité ont pu motiver l'erreur de l'abbé de Monville, sur le domicile et sur les parrains et les marraines des Mignard.

I

LES REGISTRES DES PAROISSES DE TROYES

C'est en 1539 que le clergé des paroisses de Troyes, pour se conformer à l'ordonnance rendue par François Ier à Villers-Cotterets au mois d'août 1530, commença à inscrire les actes de baptême sur des registres destinés à cet usage. Ces actes, d'une rédaction uniforme, d'une brièveté désespérante, ne contiennent pendant fort longtemps que le nom du père de l'enfant et les noms du parrain et de la marraine. La mère y est nommée rarement. La profession ou qualité du père et celle des parrains n'y sont généralement indiquées (et cela jusqu'au milieu du XVIIe siècle) que pour les nobles, les bourgeois, les gens de robe et d'épée, les membres du clergé, et quelquefois aussi les marchands.

La profession des Mignard étant toujours omise dans les actes où ils figurent, il en résulte évidemment que les Mignard n'appartenaient à aucune des classes ci-dessus, et qu'ils étaient roturiers et gens de métier. Quant aux actes de mariage ou de décès, il n'en existe pas avant l'année 1661; on ne peut donc recourir qu'à des actes de baptême pour établir la filiation des Mignard.

II

PROFESSION DES MIGNARD

Il n'est fait dans les registres aucune mention de la profession de Pantaléon Mignard, premier du nom, mari d'Oudette Veron.

Les Veron étaient chapeliers.

Grosley a consigné, dans ses *Mémoires sur les Troyens illustres* (t. II, p. 158), une note de la fin du XVIe siècle, et qui donne au premier Pantaléon la qualité de marchand armurier : « Pantaléon Mignard, marchand armurier, avoit cinq garçons, à sçavoir : Pantaléon l'aisné, Odoard, Jean, Pierre et Nicolas. » L'auteur de cette note paraît si bien informé des faits et gestes des Mignard, ses contemporains, que l'on peut accepter son témoignage. Il ne parle, à la vérité, que de cinq garçons; c'est qu'en effet l'un des fils, Jacques, est mort jeune.

Quelles professions exerçaient les six fils de Pantaléon et d'Oudette? On l'ignore complétement; les registres n'en disent rien.

Pierre, père des peintres, que l'on retrouve comme parrain dans différents actes, est toujours dénommé Pierre Mignard, sans qualification. Pantaléon, deuxième du nom, Jean et Nicolas, ses frères, ne figurent que dans les actes de naissance de leurs propres enfants, et là encore les professions sont passées sous silence. On ne sait rien non plus touchant Jacques Mignard, qui paraît être mort jeune et n'a pas été marié, et François Perelle, mari de Claude Mignard. Quant à « maistre Jacques Camusat, » mari de Catherine Mignard, il était couvreur.

Anne Mignard, sœur des peintres, avait épousé un marchand, nommé François Bernard, dont elle eut quatre fils.

Enfin Jean Mignard, cousin germain des peintres, et fils de Pantaléon Mignard et de Marguerite Des Vignes, marié à Catherine Bailly vers 1619, exerçait la profession de joueur d'instruments.

En continuant les recherches en deçà de 1650, on trouve encore deux Mignard de la branche de ce Jean, dont l'un fut aussi joueur d'instruments et l'autre maître à danser.

Couvreur, marchand, joueur d'instruments, maître à danser, voilà donc tout ce que les registres nous révèlent de la position sociale des Mignard et de leurs alliés. Exceptons-en toutefois le capitaine, dont je parlerai tout à l'heure.

M. Ch.-Natalis Rondot, qui descend d'une famille de Champagne dans laquelle le métier d'orfévre et de graveur a été exercé avec honneur à Troyes du XVe au XVIIIe siècle, a signalé les liens nombreux des Mignard avec la communauté des orfévres.

On est fondé, en effet, à penser que Marie Gallois, mère du célèbre Mignard, était sœur, belle-sœur, nièce d'orfévres. Mignard a eu pour parrain Pierre Félix, gendre d'un orfévre, et peut-être orfévre lui-même. François Perelle, mari de Claude Mignard, l'était probablement aussi, car il prend deux orfévres pour parrains de son premier enfant, un

PIERRE MIGNARD.

GÉNÉALOGIE ET FAMILLE DE PIERRE MIGNARD

- Pierre I, marié à Jehannette Vignot, dont il a quatre enfants
  - Jacques I, baptisé le 24 mars 1540.
  - Claude I, baptisé le 23 septembre 1543.
  - Nicolas I, baptisé le 5 août 1546.
  - Julianne, baptisée le 5 décembre 1560.
- Panthaléon I, marié vers 1552 à Oudette Veron, dont il a neuf enfants.
  - Odard, baptisé le 21 septembre 1554, marié : 1° vers 1578, à Anne Pierre, dont il a deux enfants; 2° vers 1587, à Jehanne Habert, dont il a deux enfants.
    - 1. Georges, baptisé le 6 janvier 1581.
    - 1. Jehanne, baptisée le 9 février 1583.
    - 2. Pierre III, baptisé le 7 juin 1589.
    - 2. Nicole, baptisée le 22 janvier 1591.
  - Anthoynette, baptisée le 11 décembre 1558.
  - Panthaléon II, baptisé le 30 septembre 1560, marié vers 1582 à Marguarite Des Vignes, dont il a cinq enfants.
    - Jehan II, baptisé le 3 janvier 1584, marié vers 1619 à Marguerite Bailly, dont il a huit enfants.
      - Élisabeth, bapt. le 29 décembre 1621.
      - Nicolas V, baptisé le 12 avril 1623.
      - Marie, baptisée le 26 juillet 1627
      - Marie, bapt. le 24 octobre 1629.
      - Marguerite, bapt. le 1er septembre 1631.
      - Élisabeth, bapt. le 21 juin 1633.
      - Claude II, bapt. le 16 septembre 1641.
      - Catherine, bapt. le 5 mai 1646.
    - Huberde, baptisée le 17 juin 1585.
    - Panthaléon III baptisé le 28 juin 1588.
    - Panthaléon IV bapt. le 26 octobre 1590.
    - Marguerite, baptisée le 27 mai 1594.
  - Pierre II, baptisé le 14 septembre 1562, marié vers 1589 à Marie Galloys, dont il a six enfants.
    - Anne, baptisée le 31 juillet 1591, mariée vers 1616 à François Bernard.
    - Nicole, baptisée le 23 décembre 1599.
    - Pierre IV, baptisé le 22 juillet 1603.
    - Nicolas IV, baptisé le 7 février 1606.
    - Jean III, baptisé le 24 janvier 1610.
    - Pierre V, baptisé le 17 novembre 1612.
  - Jehan I, baptisé le 20 octobre 1564, marié vers 1592 à Barbe Lambert, dont il a une fille.
    - Anne, baptisée le 30 octobre 1596.
  - Jacques II, baptisé le 4 décembre 1566.
  - Nicolas II, baptisé le 30 novembre 1567, marié vers 1587 à Marie Deuille, dont il a quatre enfants.
    - Nicolas III, baptisé le 17 octobre 1589.
    - Gabriel, baptisé le 15 mars 1591.
    - Catherine, baptisée le 21 avril 1592.
    - Philippe, baptisé le 11 septembre 1594.
  - Claude, baptisée le 17 février 1570, mariée vers 1597 à François Pureller; elle a six enfants de ce mariage.
  - Catherine, baptisée le 19 janvier 1572, mariée vers 1591 à Jacques Camusat. De ce mariage, cinq enfants.

orfévre pour parrain de sa fille Anne, la femme d'un orfévre pour marraine de sa fille Jehanne, et encore une femme d'orfévre pour marraine de son fils Claude.

Jacques Camusat, le couvreur, qui épousa Catherine Mignard, a donné un orfévre pour parrain à l'un de ses fils, et la fille d'un orfévre pour marraine à un autre de ses enfants.

Les orfévres étaient en ce temps de véritables artistes.

III

LE CAPITAINE MIGNARD

En l'année 1590, où il est deux fois parrain, se montre tout à coup un Pierre Mignard, capitaine de gens à cheval. Sa femme, Anne Boucquet, est marraine en 1591 d'une sœur des peintres, puis tous les deux disparaissent, et on ne les retrouve plus sur les registres.

Ce capitaine Mignard, que l'on a supposé à tort être le père des peintres, était-il père, ou frère, ou oncle, ou simplement cousin de Pantaléon, leur aïeul? C'est ce qu'il n'est pas possible d'éclaircir, car il faudrait, pour établir le degré de la parenté, pousser les recherches bien au delà de l'époque à laquelle commence l'inscription des actes (1539).

Il n'est pas invraisemblable que Jacques, Claude, Nicolas et Julianne, nés en 1540, 1543, 1546 et 1560 d'un Pierre Mignard, dont les actes n'indiquent pas la profession, soient les enfants de ce capitaine Pierre, qui les aurait eus alors de deux femmes, Jehannette Vignot et Anne Boucquet. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, il est sûr que le capitaine était de la famille et qu'il exerça sur elle un certain patronage. Un acte du 28 octobre 1590 lui donne le titre de noble homme, — et le capitaine est qualifié seulement honorable homme dans un autre acte du 27 février de la même année 1590.

C'est évidemment de ce Mignard qu'il est question dans l'ordonnance du prince de Joinville, commandant à Troyes pour la Ligue en 1592, ordonnance publiée par Grosley (*Mémoires*, t. II, p. 157). Il était, dit Grosley, « capitaine de la milice bourgeoise, et ligueur à outrance, employé et payé par le conseil de la Ligue, trois ans avant la reddition de la ville de Troyes à Henri IV. » Il est à remarquer que quatre des fils de Pantaléon Mignard, premier du nom, étaient également du parti de la Ligue.

Il est bien difficile que ce que l'on sait des Pierre Mignard de 1540, 1543, 1546, 1560, 1590, 1591 et 1592, puisse être rapporté à une seule personne. En effet, ce Pierre Mignard serait né vers 1516, et, frère aîné du premier Pantaléon, se serait marié deux fois, aurait eu quatre enfants, et aurait reçu à soixante-douze ans le commandement d'une compagnie de gens à cheval de la milice bourgeoise.

IV

PARRAINS ET MARRAINES DES MIGNARD

Est-ce à l'honorabilité seule de la famille ou à l'influence du capitaine, ou à ces deux causes réunies, qu'il faut attribuer ce fait assez remarquable que les Mignard ont eu généralement pour parrains et marraines des bourgeois, des gens de robe, des gens d'épée, des nobles et même de puissants personnages?

Odard Molé et Jehan de Cossy sont parrains, le 21 septembre 1554, d'Odard, fils de Pantaléon, premier du nom; — Georges de Vauldrey, duc de Beaupréau, bailli et gouverneur de Troyes, avec sa femme Jehanne du Plessis, duchesse de Beaupréau, tiennent sur les fonts de baptême, le 6 janvier 1581, Georges, fils d'Odard Mignard; — Anne Dehault, fille de noble homme Nicolas Dehault, maire de Troyes, est marraine, avec le capitaine Mignard, le 26 octobre 1590, de Pantaléon, fils de Pantaléon, deuxième du nom; Nicole, autre fille de ce Nicolas Dehault, est aussi marraine, le 7 juin 1589, de Pierre, fils d'Odard.

Les Corrard de Daubeterre, les Daultruy, les Hennequin, les de La Huproye, les Huez, les Mauroy, les Petitpied, les de Vyer, tous noms appartenant aux premières familles de Troyes, figurent, à diverses époques, comme parrains et marraines des Mignard.

V

DOMICILE DES MIGNARD

Les Mignard habitaient à Troyes dans la paroisse Saint-Jean.

C'est à l'église Saint-Jean qu'ont été baptisés les neuf enfants de Pantaléon Mignard, et tous les enfants d'Odard, de Pantaléon deuxième, de

Jean et de Claude. Une fille de Nicolas a été baptisée à Sainte-Madeleine; Jacques Camusat et sa femme Catherine Mignard habitèrent la paroisse Saint-Remi et la paroisse Sainte-Madeleine.

Pierre Mignard, deuxième du nom, paraît avoir changé plusieurs fois de domicile, ou bien sa femme Marie Gallois fit ses couches tantôt à son logis et tantôt chez ses parents. Anne, son premier enfant, fut baptisée à Saint-Jean; Nicole, sa seconde fille, à Saint-Jacques; Pierre, quatrième du nom, son premier fils, à Saint-Jean; Nicolas, son second fils, à Sainte-Madeleine; Jean, son troisième fils, à Saint-Nizier; enfin, *Pierre cinquième,* son dernier enfant, à Saint-Jean.

L'acte de baptême de Jean nous apprend que Pierre deuxième habitait alors (en 1610) la rue du Fort-Bouy.

Une des rues de Troyes a reçu, vers la fin du siècle dernier, le nom de *rue Mignard*; c'est l'ancienne rue de l'Orfévrerie. Il est possible que Mignard soit né dans une maison de cette rue, qui est voisine de l'église Saint-Jean; on a vu plus haut la liaison des Mignard avec des familles d'orfévres, et il est naturel de penser qu'ils ont habité une rue que la communauté des orfévres avait adoptée presque à l'égal de la rue du Domino.

VI

FILIATION DES PEINTRES NICOLAS ET PIERRE MIGNARD

Pantaléon Mignard a eu d'Oudette Veron, de 1554 à 1572, neuf enfants.

A partir de l'année 1594, toute confusion est devenue impossible dans la filiation des Mignard.

Odard, Pantaléon, Jean et Nicolas, fils de Pantaléon, premier du nom, et d'Oudette Veron, ont cessé d'avoir des enfants; Pierre, leur frère, de qui était née déjà une fille nommée Anne, continue seul à devenir père.

De lui naissent :

Le 22 décembre 1599, Nicole, sa fille cadette;

Le 22 juillet 1603, Pierre, son premier fils, qui mourut probablement en bas âge;

Le 7 février 1606, *Nicolas*[1];

1. Sainte-Magdeleine. — Le 7 febvrier 1606. — *Nicolas,* fils de Pierre Mignart et de Marye Gallois, sa femme. Parrains : Nicolas Félix, Anne des Vignes et Catherine, fille de Jacques Corrard.

Le 24 janvier 1610, Jean (on le retrouve parrain en 1621; c'est à sa fille que Pierre Mignard avait légué cent livres tournois, dans le testament de 1661, « pour lui faire apprendre mestier »);

Le 17 novembre 1612, *Pierre*[1].

Ces cinq actes de baptême sont les seuls qui existent dans les registres au nom de Mignard, depuis 1594 jusqu'à 1620, et les registres sont complets. Je n'ai pas trouvé l'acte de baptême de cette sœur de Mignard à laquelle il avait fait un legs de deux cents livres tournois dans son testament de 1663; elle y est nommée Thomasse Mignard, veuve du sieur Du Laurier.

Il est donc prouvé :

1° Que le père des peintres, — Pierre Mignard, — n'avait pas d'autre nom que celui-là, et qu'il n'était point capitaine;

2° Que le Nicolas Mignard, né le 7 février 1606, n'est autre que Nicolas Mignard, dit d'Avignon, et que le Pierre, né le 17 novembre 1612, n'est autre que Pierre Mignard, dit le Romain.

VII

C'est là ce que je voulais démontrer, et ma tâche serait finie si je ne tenais à exprimer ma reconnaissance au savant dont les conseils et les encouragements m'ont décidé à poursuivre et à publier mes recherches, à M. Natalis Rondot. Loin d'opposer à mes présomptions premières l'autorité des biographes de Mignard les plus accrédités, il eut l'idée de demander à Mignard lui-même la date de sa naissance. Le musée du Louvre possède cinq tableaux de Pierre Mignard, qui sont signés. M. Rondot me prouva : 1° qu'aucune signature ne s'accorde avec la date de novembre 1610; 2° que les cinq signatures confirment ma petite découverte.

AUGUSTE HUCHARD,
Employé au bureau de l'état civil de la mairie de Troyes.

1. Saint-Jean. — Le 17 novembre 1612. — *Pierre*, fils de Pierre Mignard et de Marie Gallois, sa femme, fut baptisé. Parrains : Pierre Felix et Pierre Boilletot; Claude, fils de Claude Everseau. Marraine : Marie, fille de François Perelle.

DES SOCIÉTÉS DES AMIS DES ARTS

EN FRANCE

LEUR ORIGINE, LEUR ÉTAT ACTUEL, LEUR AVENIR

Le goût des beaux-arts en France est comme une plante exotique que des hommes intelligents s'efforcent d'acclimater malgré l'indifférence publique. De la part de la classe bourgeoise, cette indifférence est tellement notoire, qu'il suffit, non pas d'avoir des rentes, mais de ne pas aimer les beaux-arts, pour mériter le titre de bourgeois; et quant aux masses populaires, si faciles à remuer avec un mot de politique bonne ou mauvaise, non-seulement elles restent sourdes à toute insinuation artistique, mais elles ont prouvé plus d'une fois, dans nos villes et ailleurs, combien les chefs-d'œuvre de l'architecture, de la sculpture et de la peinture leur inspiraient peu d'amour et de respect. Si, au milieu de répugnances aussi profondes, aussi générales, le goût des beaux-arts est parvenu à s'implanter chez les petit-fils de Brennus, c'est grâce à l'éducation de serre chaude dont ils ont été entourés dans tous les temps. Il n'est pas un gouvernement appelé à diriger les destinées de la France qui n'ait tenu à honneur de couvrir de sa protection les artistes et les œuvres d'art. Il n'est pas un homme éclairé qui n'ait compris que l'art est un besoin social et qui n'ait consacré à l'entretenir et à le répandre son influence, sa fortune et son temps. Aujourd'hui, le goût des beaux-arts, toujours en progrès, vit encore sous la protection de cette double tutelle. Pendant que le gouvernement dirige les grands travaux, ordonne les œuvres monumentales, et prend l'initiative de ces grandes expositions parisiennes devenues une de nos gloires nationales, une aristocratie intelligente ouvre aux applications plus familières de l'art, sur tous les points de la France, des expositions régulières, encourage les talents naissants, sème dans le sol ingrat de la province les œuvres de nos peintres et de

nos sculpteurs, force les esprits les plus rebelles à subir, bon gré mal gré, l'influence pénétrante du beau, et, par ce dévouement à une cause sans cesse perdue et sans cesse en appel, mérite de plus en plus le titre de Société des amis des arts que se dispute chacun de ses groupes.

Comment se sont formées les sociétés des amis des arts, quel esprit a présidé à leur organisation, quels services elles ont rendus et quels plus grands elles peuvent rendre : c'est ce qu'il nous a paru intéressant de rechercher. Si les documents que nous avons recueillis depuis plus d'une année ne nous permettent pas de pénétrer dans la vie intime de chacune de ces sociétés, nous en savons assez sur les plus importantes d'entre elles pour essayer l'histoire générale de l'institution et pour nous rendre compte du rôle qu'elle remplit en France. Sans abuser de la statistique, il nous sera facile d'apprécier les résultats. Alors, nous élevant de ce qui est à ce qui doit être, et comparant ce qui a été fait avec ce qui reste à faire, nous tâcherons de formuler les principes d'organisation les plus propres à assurer l'avenir des sociétés et à servir les véritables intérêts de l'art.

Tel est le double objet de cette étude.

La première société établie en France pour la protection de l'art et des artistes a été créée par des artistes vers le milieu du XVIIe siècle. La maîtrise des peintres, qui seule avait eu jusqu'alors le privilége de les protéger, était devenue, sous l'influence de l'esprit de boutique, un corps tyrannique et hostile aux intérêts de l'art. Les vrais artistes, las de se voir confondus avec les manœuvres, sentirent la nécessité de se défendre, et, comme ils savaient que l'union fait la force, ils s'unirent contre l'ennemi commun. De cette résistance naquit l'Académie. Grâce aux documents récemment mis en lumière par M. de Montaiglon, d'une part, et par M. Paul Lacroix, on peut suivre jour par jour le long enfantement de ce corps vénérable dont les ruines ont servi de base à l'Institut. Le fait le plus curieux de cette curieuse histoire, c'est que l'instigateur de la levée de boucliers des artistes contre la maîtrise fut un amateur, M. de Charmois. Il provoqua l'association nouvelle, il s'en constitua le président, il en dirigea l'organisation. Il fit de l'Académie une sorte de compagnie d'assurance des artistes entre eux, en même temps qu'une école chargée de propager, par l'étude et par l'exemple, le goût des beaux-arts. L'Aca-

démie, malgré les vicissitudes qu'elle eut à traverser, resta fidèle à ce double caractère. Elle accueillait les artistes à leur début, et non à leur déclin. Elle leur offrait, non pas un fauteuil où carrer leur vanité satisfaite, mais bien plutôt ce qu'on pourrait appeler le viatique de leur profession, l'autorité des maîtres devenus des égaux, les doctes entretiens de l'expérience et du savoir, des encouragements fraternels, des juges bienveillants, des protecteurs tout trouvés, et plus encore, le droit aux expositions et le droit aux faveurs officielles. Dans ce corps essentiellement agissant, au lieu d'un repos morbide qui glace les plus ardents génies, le talent frais éclos trouvait, grâce à la hiérarchie des dignités académiques, un objet permanent d'émulation. L'agréé recevait un premier brevet de capacité qui le sauvait de l'indifférence publique. Il travaillait afin de mériter une tutelle dont il n'avait encore que l'espérance. Une fois admis, il pouvait donner un libre cours à son activité. Son nom mis en vedette le signalait aux amateurs et au prince. L'Académie elle-même récompensait ses progrès. Adjoint à professeur, puis professeur, il devenait à son tour tuteur de la jeunesse; enfin le rectorat couronnait sa longue carrière et lui conférait, avec son bâton de maréchal, le devoir d'administrer un corps auquel il devait la moitié de sa gloire.

Une organisation si sage ne pouvait manquer d'être féconde en grands résultats. Ce que la protection de l'Église avait réalisé au moyen âge, ce que la protection royale avait tenté depuis François Ier sans y réussir complétement, l'Académie l'a réalisé dans les deux derniers siècles : elle a produit un système d'art national. Mais de plus, ce que n'avait pu faire ni l'Église au moyen âge, ni le pouvoir royal à l'époque de la Renaissance, l'Académie l'a réalisé : elle a organisé en France l'enseignement des beaux-arts.

Dès le XVIIe siècle, à l'exemple de l'Académie de Paris, des sociétés analogues se formèrent dans les principales villes de la province. Là surtout les artistes avaient besoin de se compter et de s'unir pour lutter contre le mépris public qui les rangeait volontiers parmi les artisans. Aux yeux des échevins marseillais, Puget n'était qu'un ouvrier. Un siècle plus tard, un peintre de paravents, membre de l'Académie, aurait jeté de beaux cris, si on ne l'eût salué du nom d'artiste. La première académie provinciale remonte à 1690, sinon à 1676 : c'était celle de Bordeaux. Celle de Nancy vint ensuite, en 1702. En 1741, Rouen voulut avoir la sienne : Reims suivit cet exemple en 1748. L'année 1750 vit fonder l'académie de Toulouse. Marseille, Lyon, Amiens, Aix et Dijon se pourvurent successivement d'établissements semblables en 1753, 1757, 1758, 1766 et 1767. En un mot, dès l'année 1770, la France comptait dix académies provin-

ciales dans lesquelles l'enseignement des arts du dessin se distribuait aussi libéralement et plus complétement peut-être que dans les écoles communales établies de nos jours.

L'organisation des académies provinciales était, à peu de chose près, identique : un enseignement continu, des expositions annuelles; à ces conditions principales, dont l'Académie de Paris offrait le modèle, venaient se joindre des conditions secondaires nécessitées par l'état particulier de la province. Ainsi les membres se divisaient en agréés, associés, associés amateurs et membres honoraires. Réunir en un corps les artistes provinciaux ne paraissait pas suffisant, si on ne leur donnait pour patrons des hommes remarquables de la grande Académie ou des pays étrangers, et, comme l'artiste n'est rien sans l'amateur, une plus large part était faite à l'influence de ces derniers. Rien de plus juste, surtout à une époque où les nobles de province, qui se piquaient d'aimer les arts, ayant vu la cour, étaient infiniment plus riches d'idées et d'instruction que les artistes.

Le résultat de ces institutions provinciales fut de relever les artistes aux yeux de leurs compatriotes et à leurs propres yeux, de les retenir dans leur pays, et par là de développer dans chaque localité un art plus spécialement indigène, enfin de répandre parmi toutes les classes de la société le goût des beaux-arts. On est frappé, quand on parcourt l'*Almanach des Artistes* de 1776, du nombre d'amateurs provinciaux qui s'y rencontre. Chacune des dix villes académiques en comptait une douzaine au moins, des nobles, des bourgeois, des abbés, possesseurs d'un cabinet de tableaux ou d'un cabinet d'estampes. Quelques-unes de ces collections sont venues se faire vendre à Paris. On peut, par le catalogue, juger de leurs richesses. Telle, pour ne parler que de la Provence qui nous est le plus familière, la collection de Bourlat de Montredon, vendue en 1778, qui donna un total de près de 36,000 livres. Telle la collection de Boyer de Fonscolombe, qui comptait 112 tableaux et 1,353 dessins. D'autres se sont conservées jusqu'à nos jours, celle des frères Borély par exemple, dont nous avons raconté l'histoire.

La création des académies provinciales est le fait capital de l'histoire de l'art français au XVIIIe siècle, comme la fondation de l'Académie de Paris et de l'École de Rome en est le fait capital au siècle précédent.

Cependant vint la Révolution qui balaya et l'Académie de Paris et les académies de province. Un homme dont le talent incontesté trouvera toujours en nous un admirateur sincère, mais dont le caractère nous est profondément antipathique, Louis David, se fit, par un inconcevable aveuglement, le promoteur de cette destruction. Lui qui devait son éducation

de peintre à l'Académie de Paris et à l'Académie de Rome, lui qui aurait dû mieux que personne comprendre le caractère large et bienfaisant, le caractère libéral de cette double institution, il l'écrasa sous le gros mot de *privilége*, et quelques années après il acceptait auprès de l'empereur les priviléges attachés jadis à la place de premier peintre du roi. A l'invitation que lui adressait l'Académie de venir professer à son tour, il répondit par ce trop célèbre billet : « Je fus autrefois de l'Académie. » Et quelques années après il était de l'Institut.

L'Académie de peinture et de sculpture comptait en 1788 cent membres (non compris les agréés), qui se divisaient ainsi : cinquante-trois peintres, quinze sculpteurs, seize graveurs, seize amateurs associés libres ou honoraires, et point de musiciens. A ses côtés fonctionnait l'Académie d'architecture, composée de trente membres. La création de l'Institut eut pour premier effet de réduire à soixante le contingent d'hommes de talent que pouvait fournir la France dans les différentes branches des beaux-arts : peinture, sculpture, gravure, architecture et musique, y compris les amateurs et les associés étrangers. La suppression de l'agréement ouvrit la porte à toutes les surprises d'un scrutin précipité. La suppression du morceau de réception, en dispensant le récipiendaire d'une épreuve publique qui le justifiait devant l'opinion, permit à l'esprit de coterie de préférer les plus complaisants aux plus dignes. Les anciennes académies offraient aux artistes un lien de confraternité, un foyer de force et de progrès, une protection mutuelle, en même temps qu'elles laissaient au talent individuel la plus grande liberté de développement. L'Académie des beaux-arts, annexe de l'Institut, devint un corps plus tyrannique que la maîtrise, un foyer de doctrines éteintes, une récompense en quelque sorte posthume pour le génie fatigué. Certes il y avait de la grandeur dans cette idée toute napoléonienne de former comme un Panthéon vivant des gloires incontestées de la France[1]; mais ce n'était pas une idée pratique, et l'ennemi des idéologues péchait ici par excès d'idéologie. Quelle action pouvait avoir sur les générations présentes ce cénacle des pères conscrits de l'art, isolés sur leurs chaises curules? Il offrait aux ambitions et aux vanités surexcitées la prime de l'apothéose comme couronne-

1. J'en demande pardon à notre collaborateur, mais l'idée n'est pas napoléonienne ; c'est la Convention nationale qui a créé l'Institut. Dans le cours de son article, d'ailleurs excellent, M. Lagrange émet quelques opinions qui ne sont pas les nôtres. Nous nous réservons de revenir sur les points qui nous séparent, dans un travail où nous dirons quel est, selon nous, le véritable rôle de l'Institut, quelle fut la pensée qui présida à sa création, et quelles améliorations il conviendrait d'apporter dans son état actuel et dans sa manière d'exercer des prérogatives, d'ailleurs légitimes. CH. B.

ment d'une longue carrière. Mais de quels secours, de quels bienfaits entourait-il cette carrière? Nommer les professeurs à l'École des beaux-arts, rédiger les programmes des concours, distribuer les prix de Rome en habit brodé, juger sans appel, mais sans profit pour personne, les envois des pensionnaires, ce n'était pas protéger les artistes, c'était exercer sur les arts une dictature trop voisine de l'absolutisme. L'Institut était pour les beaux-arts ce qu'était en politique le sénat conservateur, un corps d'apparat, un corps inerte. Aussi lui imposa-t-on le devoir de travailler à un dictionnaire, ce rocher de Sisyphe de toutes les Académies. Puis on l'établit jury des expositions. Alors commença cette lutte ardente et passionnée qui remplit les dernières années de la Restauration. Des doctrines nouvelles enflammaient les esprits, des talents neufs et originaux surgissaient de toutes parts, et quand ils voulaient se produire, forts du droit que leur conférait le gouvernement, organisateur des expositions, ils trouvaient devant eux, comme un mur d'airain, le *veto* de l'Institut. En sorte que le fait le plus saillant de l'histoire de ce corps illustre, ce n'est pas un service éminent rendu à la cause de l'art, ce n'est pas un bienfait envers ceux qui le pratiquent, c'est une série d'actes d'hostilité, et d'hostilité impuissante, contre des hommes et contre des doctrines qui ont fini par recevoir sa consécration officielle; c'est la résistance d'un jury aveugle au talent déjà vigoureux des Delacroix, des Jules Dupré, des Rousseau, des Decamps. Hélas! ce dernier mourait naguère sans avoir pu forcer des portes qui s'ouvrent à de moins dignes, et, le lendemain de sa mort, le Louvre effaré s'apercevait qu'il ne possédait rien d'un des grands maîtres de l'art contemporain. L'ancienne Académie eût conservé du moins son morceau de réception. Elle eût accueilli Decamps dès 1830; elle eût accueilli Delacroix, Corot et les autres dès leurs premières œuvres, alors que l'Institut leur interdisait de les montrer.

Aujourd'hui l'Institut, grâce aux attaques dont il a été l'objet, grâce au temps qui le force à se recruter parmi ses ennemis d'autrefois, grâce surtout aux esprits éminents qui sont venus, un peu malgré lui, l'éclairer sur ses intérêts et sur ses devoirs, l'Institut, plus libéral, souffre des hérétiques. Il garde le dépôt sacré des traditions sans opprimer les doctrines du présent, sans étouffer dans leur germe les espérances de l'avenir. Mais l'organisation du corps n'en demeure pas moins ce qu'elle est, une organisation inerte. Le goût des beaux-arts rayonne de Paris dans la France entière : des expositions s'ouvrent un peu partout, le gouvernement fixe à sa guise l'époque des Salons parisiens, établit des droits d'entrée, achète à l'aveuglette, monte des loteries, fait des acquisitions pour nos musées, installe au Louvre des restaurateurs sans contrôle. —

L'Institut, dépourvu d'initiative, demeure enchaîné entre une administration qui ne daigne pas le regarder et l'opinion publique qui le regarde en vain.

Qu'on ne nous accuse pas de faire ici une digression hors de propos. Cette introduction était nécessaire pour pénétrer dans le vif de notre sujet. Nous recherchions quelles causes ont pu donner naissance aux sociétés des amis des arts : la réponse est maintenant facile. Le besoin d'une protection, sans laquelle l'art ne saurait vivre en France, avait porté les artistes et les amateurs à associer leurs efforts. La Révolution a détruit ces associations dont la liberté, dont l'autonomie était la base. Force a été qu'elles se formassent de nouveau, et, comme le gouvernement n'avait mis à leur place que cette création incomplète et impuissante de l'Institut, c'est en dehors du gouvernement qu'elles se sont formées. Il importe peu de rechercher si les cercles politiques de la Restauration n'ont pas été un point de départ; il n'est pas nécessaire de se demander si la liberté d'association ne fut pas considérée comme une des plus précieuses conquêtes de la révolution de 1830. Il suffit de constater ces deux faits : la destruction des anciennes académies, et leur remplacement par un corps qui ne les remplace pas. Les sociétés des amis des arts ont pour cause première et générale la réaction des esprits éclairés contre une institution vicieuse[1].

Toutefois, avant la Révolution, un essai avait déjà été tenté dans la voie de l'initiative individuelle. Ce qui prouve les tendances libérales de l'Académie, c'est que non-seulement elle ne s'opposa pas à cet essai qui semblait empiéter sur ses priviléges, mais qu'elle vit sans déplaisir un de ses membres s'en faire le promoteur et le plus grand nombre s'y associer. En 1789, au moment où les premières idées de liberté, jetées dans

1. Ces pages étaient écrites depuis un certain temps et sur le point de paraître, quand le hasard nous mit sous la main ce formidable volume que M. le comte de Laborde a pu considérer comme un simple rapport sur l'état des beaux-arts à la suite de l'Exposition universelle de 1851, et qui est en réalité un livre plein de choses touchant le passé, le présent et l'avenir des beaux-arts en France. Grande a été notre surprise d'y voir développées, avec une autorité dont nous n'espérions pas le secours, les idées que nous osions à peine émettre sur ces importantes questions. C'est donc avec une joie non déguisée que nous revendiquons bien haut une telle communauté d'opinions. M. Léon de Laborde apprécie au même point de vue que nous le rôle et les services de l'ancienne Académie; il a contre Louis David les mêmes ressentiments d'une justice rigoureuse. Plus indulgent envers l'Institut, il reconnaît cependant le vice de cette création incomplète, puisqu'il propose de porter à soixante le nombre des membres de la classe des beaux-arts, et de créer en sous-ordre une seconde Académie. Ses conclusions sont identiques aux nôtres.

les esprits, les poussaient à des entreprises nouvelles, un artiste, qui appartenait à la fois à l'Académie de peinture et à l'Académie d'architecture, Charles de Wailly, conçut l'idée d'une société libre qui donnerait de son côté une impulsion active aux beaux-arts et servirait les intérêts des artistes en répandant leurs œuvres. La Société des amis des arts de Paris ouvrit sa première exposition l'année suivante. Au catalogue se trouve joint un prospectus qui est comme le manifeste de la société nouvelle. Cependant on aurait tort d'y chercher l'idée mère de l'institution inaugurée par de Wailly : « Le patriotisme embrasse tous les objets; l'éclat des arts ne peut être étranger à la gloire de l'empire français... Les arts dégénèrent bientôt s'ils ne sont pas sans cesse en activité... » Après ces généralités qui n'ont de remarquable que ce mot d'*empire français* prononcé en 1790, le prospectus nous apprend que la Société a décidé une souscription de douze cents billets de 50 livres chaque, devant produire 60,000 livres; 40,000 seraient employées à l'acquisition de tableaux d'histoire et de genre, statues, vases, bas-reliefs, bronzes, terres cuites, dessins, « tous d'une forme et d'une grandeur convenables à l'ornement des cabinets. » Les 20,000 livres restantes serviraient à couvrir les frais de la Société et l'acquisition de quatre planches gravées par les meilleurs artistes d'après les plus intéressants morceaux de la collection de la Société. Ainsi chaque billet aurait quatre estampes et une chance dans la loterie des objets acquis.

Cette première tentative n'eut qu'un demi-succès. La moitié de la souscription se couvrit, mais lentement. On ne put employer que 30,000 francs à l'acquisition de soixante lots et de deux planches.

L'exposition, ouverte le 13 juillet 1790 dans la salle des Pairs, cour du Louvre, au rez-de-chaussée, dura un mois. On y remarquait quelques

Mais, étranger au mouvement provincial dont nous écrivons l'histoire, M. le comte de Laborde méconnaît à la fois le rôle des sociétés des amis des arts, et leur importance dans le passé et dans l'avenir. Aussi le voit-on hésiter quand il s'agit de proposer des moyens nouveaux, tels que l'établissement à Paris d'une seconde Académie libre, qui ne serait en définitive qu'une société des amis des arts; tel encore le mode de circulation des objets à exposer, dont il laisse le soin au gouvernement faute d'admettre, parmi les moyens de protection et d'action des beaux-arts, l'esprit de liberté qui a créé les sociétés des départements. A part ces réserves, il existe, nous le répétons, entre les vues développées ici et celles qu'a émises depuis 1856 M. Léon de Laborde, une telle ressemblance, que nous avons balancé un moment à les publier, entendant déjà sonner à nos oreilles le terrible mot de *plagiat*. Après tout, si cette accusation devait se produire, nous l'accepterions presque volontiers, avec le seul regret de n'offrir qu'un pâle résumé des pages vivaces dans lesquelles nous avons été heureux de retremper des convictions déjà acquises. L. L.

grandes toiles, et plusieurs esquisses de tableaux d'histoire exposés ailleurs par Vien, La Grenée, Suvée, Regnault, Taillasson, Le Barbier, Monsiau. Peyron, pour faire pièce à David, exposait sa *Mort de Socrate*. On y voyait aussi des paysages d'Hubert Robert, de Valencienne, de Demarne, de Hüe, d'Echard, des tableaux de genre de Bilcoq et de mademoiselle Gérard, des fleurs de Van Spaendonck, des dessins de Moreau et de de Wailly. Parmi les sculpteurs, Pajou avait exposé une statue en marbre; Bridan, Boizot, Lecomte, Houdon, Foucou, Moitte, Chaudet, des statues en plâtre, en terre cuite, ou des dessins; Clodion huit morceaux, un groupe, une frise, des bas-reliefs. Les deux gravures exécutées pour les souscripteurs étaient la *Mort de Socrate*, de la main même de Peyron, et le *Sacrifice de la Rose*, gravé, d'après Fragonard, par mademoiselle Gérard.

La Société des amis des arts de Paris est donc la plus ancienne des sociétés de ce genre. Fondée par des académiciens, elle n'avait nullement l'intention de se substituer à l'Académie; elle voulait seulement seconder son action en la développant. A un moment de crise, où les artistes voyaient disparaître peu à peu leurs protecteurs naturels, la royauté et la noblesse, elle faisait en faveur de l'art de cabinet un effort que ne pouvait tenter l'Académie, patronne du grand art. Les noms des exposants sont ceux de ces conservateurs qui voulaient sauver l'Académie au prix même des plus grandes concessions : c'en était une peut-être à leurs yeux que la fondation d'une société libre. David les foudroya en les traitant de royalistes. On les eût mieux nommés les Girondins de l'Académie. La société qu'ils avaient fondée ne put leur survivre. Elle eut une seconde exposition en 1791, une troisième en 1792, et puis elle disparut pour ne revenir à la vie qu'en 1816, après les bouleversements de l'Europe.

Le compte rendu qui précède le catalogue de 1791 donne les noms des membres du comité : De Béthune-Charost, président; de Laage de Bellefaye, vice-président; de Wailly, commissaire général; Thion de La Chaume, secrétaire. — Commissaires artistes : Pajou, sculpteur; Silvestre, peintre; Bouillard, graveur. — Commissaires amateurs : Luce l'aîné, Spinola, Courmont..., Hennin, l'abbé de Saint-Non, Girard, notaire, et Saint-Aubin. « Tous les membres du comité, dit ce rapport, se sont livrés aux diverses recherches qui pouvaient remplir les vues de la Société. Indépendamment de l'annonce faite dans les journaux, ils ont visité indistinctement tous les ateliers des artistes dont ils ont pu avoir connaissance, et messieurs les élèves de l'école française de Rome ont reçu une lettre dans laquelle la Société exprimait son vœu et son espoir...

Beaucoup d'artistes avaient suspendu leurs travaux ou ne possédaient point d'ouvrages terminés dans les dimensions auxquelles la Société a cru devoir se restreindre... » Bref, on ne recueillit que cinquante lots payés ensemble 20,000 livres. Parmi les exposants, on remarque les noms de Baltar, peintre à Lyon, Bocquet, Bourgeois, Robert, Taunay, Monsiau, auteur d'un *Clair de lune*; Depelchin et Senave, qu'un pressentiment singulier poussait à reproduire des vues de ce Paris que la Révolution allait bouleverser de fond en comble; Mallet, l'infatigable gouacheur; Mérimée, élève de Vincent; Fabre, alors pensionnaire à Rome, etc. Les sculpteurs étaient plus nombreux qu'on n'est habitué à les rencontrer aujourd'hui dans les expositions des sociétés d'amis des arts. Chaudet exposait une terre cuite et un plâtre; Foucou deux figures de femmes soutenant des candélabres; Moitte une tête de vestale en marbre; Monnot une statue; Pajou et Stouff chacun une tête en marbre.

En tête du catalogue de l'exposition suivante (1792) se trouve un « compte rendu succinct des travaux de la Société, » qui est le meilleur résumé de son histoire.

« Fidèle à ses engagements et redoublant d'efforts en proportion des obstacles, la Société des amis des arts, formée en juillet 1789, n'a cessé depuis cette époque de se dévouer à leur encouragement. Peu nombreuse d'abord, parce qu'elle étoit peu connue, elle ne pouvoit disposer que d'une somme modique; aussi ne put-elle acquérir en 1789 que pour 30,000 livres d'ouvrages des arts : mais cette somme fut dispensée avec tant de discernement, le choix fut fait avec tant de goût, que le nombre de six cents actionnaires qu'elle avoit alors fut porté à mille dans les années suivantes. Aussi, par cette augmentation et par celle de 10 livres seulement sur le prix de chaque action, le capital de la Société se trouva doublé, et elle se vit en état, en 1790 et 1791, d'acquérir pour 60,000 livres d'ouvrages de peinture et de sculpture. Elle en forma cent lots intéressants qui furent distribués par la voie du sort à cent des actions qu'elle avait créées, et elle donna trois estampes intéressantes à chacun de ses actionnaires.

« Le tirage de cette loterie eut lieu en février 1792. On ne rappellera pas au souvenir des amateurs les productions principales qui composoient cette distribution; ils ne peuvent avoir oublié ni la *Suzanne*, par M. Fabre, ni *l'Innocence*, par M. Mérimée, ni *la Prudence endormie*, par M. Chaise, ni enfin les tableaux d'architecture et de paysage de MM. Robert, Taunay, Wander et Saint-Martin, ni les différents chefs-d'œuvre de sculpture parmi lesquels le public a remarqué la tête d'expression de M. Stouff et le *Bélisaire* de M. Chaudet...

« Encouragée par le succès de ses deux premières expositions, la Société s'empresse d'offrir aux regards du public connoisseur ce qu'elle a pu acquérir des productions des arts depuis le mois de mars 1792. Elle n'a employé qu'une partie des fonds qu'elle devoit répandre dans les ateliers des artistes célèbres, ou de ceux qui marchent à la célébrité ; mais elle ne dissimule pas, elle ne cache pas au public qu'elle a besoin d'être aidée dans l'exécution de ce louable dessein par la classe élevée et bienveillante des amateurs : c'est à eux, c'est aux citoyens qui sentent la nécessité d'encourager les arts pour eux-mêmes et pour l'honneur de la France, qu'elle présente l'occasion doublement favorable de les soutenir et de se procurer par un léger sacrifice quelques-unes de leurs productions les plus distinguées... N'auroit-on que la satisfaction d'avoir contribué au bien et à l'honneur de sa patrie, la chance que la Société offre au public sera toujours heureuse pour les véritables amis des arts, pour les âmes bien nées, pour les bons citoyens. — La Société, comptant sur cet encouragement, espère employer cette année en acquisitions une somme de 72,000 livres, somme la plus forte qu'elle ait encore dépensée, mais bien faible relativement à son utilité, et trop faible encore dans les circonstances... »

Ce qu'il advint de ces beaux projets, nous ne savons. L'exposition n'était pas des plus brillantes. Elle offrait cependant quelques noms nouveaux. Parmi les peintres d'histoire : Le Thiere, Chaise, Desoria ; parmi les peintres de genre : Drelling, c'est-à-dire Drolling, auteur d'un *Intérieur de cuisine*, Boilly, Sweback ; les paysagistes Bidault, Gault de Saint-Germain, Bruandet, Moulinier ; parmi les sculpteurs : Roland, qui fut le maître de David d'Angers, Deseine, auteur d'une pendule, et Fortin.

Ces curieux documents, dont nous devons la communication à l'obligeance de M. Leblanc, secrétaire actuel de la Société des amis des arts de Paris, ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l'art sous la Révolution. Ils montrent que dès lors existait, au-dessous des peintres et des sculpteurs adonnés à la grande peinture ou à la statuaire, ce demi-monde de l'art qui a pris de nos jours un développement si exagéré. Après 1792, le demi-monde fut absorbé et perdu dans le mouvement des vagues révolutionnaires, tandis que le grand art surnageait quand même. Les naufragés reprirent leurs forces sous l'empire ; mais plus d'un, à coup sûr, dut jeter la palette ou l'ébauchoir pour suivre la victoire, le sac au dos, à travers les champs de bataille de l'Europe.

LÉON LAGRANGE.

(*La suite prochainement.*)

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Les plaintes dont nous nous étions fait l'écho à propos de la distribution des catalogues ont été en partie écoutées. M. Clément, l'expert en gravures, les fera désormais distribuer à domicile par un de ses employés, et M. Escribe, le commissaire-priseur, les enverra directement par la poste à tous ceux de nos abonnés qui lui donneront leur adresse exacte, à Paris et en province. C'est là une excellente mesure et qui, nous l'espérons, sera imitée par les autres commissaires-priseurs. Ils connaissent, par leurs bordereaux de vente, non-seulement les adresses mais encore le goût de tous leurs clients. C'est donc à eux plus encore qu'aux experts qu'est réservé le gros de la distribution. Les experts en conserveront toujours un certain nombre en dépôt, et l'homme pâle qui arpente le grand couloir de l'hôtel Drouot avec une gravité maladive, en pourra distribuer encore aux âmes fortes qui osent l'affronter. Il est même incroyable que l'on n'ait pas cherché plus tôt à se soustraire à l'impôt qui était prélevé ainsi sur l'expert distributeur. La poste est le plus impartial et le plus exact des intermédiaires. Si MM. Pillet[1] et Delbergue-Cormont se mettent également en contact direct avec leurs clients, nos abonnés n'auront, pour faire la demande, qu'à consulter le bulletin que nous publions à la dernière page.

VENTE DE LA COLLECTION LEROY D'ÉTIOLLES.

Nous ne saurions parler de la collection Leroy d'Étiolles sans faire à notre collaborateur, M. Burger, dont les brillantes qualités d'écrivain nous sont si sympathiques, un procès, non pas de fond, mais de forme. En consentant à rectifier (en trop petit nombre

1. L'absence d'unité et d'ordre, dans la distribution des catalogues, nous prive aujourd'hui du plaisir de recommander autrement que par cette note le plus remarquable catalogue de curiosités qui ait paru depuis vingt ans. M. Albert Jacquemart a consenti à répandre, dans le catalogue des objets d'art et de curiosité de M. d'Aigremont, cette érudition profonde, abondante et gracieuse dont les lecteurs de la *Gazette* ont eu si souvent des preuves. C'est à la salle des ventes que nous en avons appris l'existence; c'est à l'obligeance de M. Malinet que nous devons l'exemplaire que nous venons de parcourir avec tant d'intérêt.

Que ce soit plus tôt ou plus tard, gratuitement ou à prix d'argent, nos obligations envers nos lecteurs nous créent le devoir de nous procurer tous les catalogues, et nous ne faillirons pas à notre tâche. Mais il y a dans ce fait une injustice évidente envers la *Gazette des Beaux-Arts*, toujours si favorable à l'hôtel Drouot, et l'on fait un tort réel aux clients des commissaires-priseurs, en les privant d'une publicité qui s'adresse à l'élite des amateurs français et étrangers.

encore), quelques-unes des attributions du feu propriétaire, M. W. Burger a cru devoir rétablir l'orthographe absolue des noms des maîtres étrangers. Ce système, peut-être utile dans des ouvrages d'érudition pure et qui ne s'adressent qu'à un petit nombre, nous paraît fort discutable lorsqu'il s'agit de noms consacrés par un long usage et acceptés par la foule. La France a de tout temps modifié les noms étrangers. Il serait bien difficile de revenir sur le passé, et l'on y trouverait même des obstacles insurmontables. Certaines lettres russes, par exemple, n'ont point d'équivalent dans notre alphabet. Et d'ailleurs, les maîtres eux-mêmes n'ont-ils pas écrit leur nom, pendant tous le XVIIe et le XVIIIe siècle, avec des variantes curieuses, et quel moyen terme prendre au milieu de leurs innombrables fantaisies orthographiques? Quelle nécessité de redoubler les *a*, et de dire *Aalbert,* d'écrire *Davidsz* pour David, et surtout *Cuijp* pour Cuyp, lorsque nous avons relevé sur le panneau même la signature écrite ainsi : CVYP? Nous pourrions pousser plus loin cette discussion, mais en murmurant, comme Henriette :

Excusez-moi, monsieur, je n'entends pas le grec ;

nous avons préféré parcourir des yeux la collection exposée, et chercher à discerner le bon grain au milieu de l'ivraie. M. Leroy d'Étiolles n'avait, en dehors de ses occupations de chirurgien, que peu de temps à consacrer aux jouissances de l'art, et la science d'acheter des tableaux exige une pratique consommée jointe à un tact inné qui ne se rencontre que bien rarement. Quelques-unes des toiles de cette galerie portaient des attributions plus que douteuses. Presque toutes avaient été outrageusement repeintes. On disait autour de nous dans la foule que le possesseur avait été déplorablement conseillé, et que quelques-uns de ces pirates du commerce, que l'on ne peut jamais démasquer auprès de ceux qu'ils ont circonvenus, lui avaient fait payer cette réunion de toiles plusieurs centaines de mille francs. Quoi qu'il en soit, sous la triple influence du nom de M. Leroy d'Étiolles, du catalogue érudit de M. W. Burger et des qualités de commissaire-priseur de M. Escribe, la vente a bien marché, et nous avouons que nous sommes à peu près seuls de notre avis contre la majorité.

CUYP (Albert). — *Portrait de femme.* En buste, de trois quarts à gauche; pas de mains. Cornette en couronne, large fraise empesée, costume noir. Fond neutre. Expression sérieuse, modelé ferme, couleur profonde. De la belle qualité des portraits de Cuip. A gauche, sur le fond : *Ætatis,* 20. A° 1635. *A. Cöÿp fecit.* B. (Haut. 0,67. Long. 0,57.) 2,120 fr.

DROST. — *La lettre.* Jeune femme assise, tournée de trois quarts, à gauche. Sa chemise, ouverte et tombante, laisse voir une épaule, le sein et une partie des flancs. Le reste du corps est enveloppé d'une draperie en duvet de cygne. Elle a des perles dans sa chevelure brune et à ses boucles d'oreilles. Elle tient une lettre décachetée, sur laquelle on lit la signature : *Drost fec...* 1654. La main droite qui tient cette lettre est appuyée sur une table dont un bout de tapis à franges dorées se découvre en bas, à gauche; l'autre main repose sur la cuisse. Fond sombre, avec seulement l'indication d'un rideau, à gauche, en haut. Figure de grandeur naturelle, vue jusqu'aux genoux. Les œuvres de Drost sont si rares, qu'on n'en citerait pas, ajoute M. Bürger, une demi-douzaine de bien authentiques dans toutes les galeries de l'Europe. Toile. (Haut. 1,82. Long. 0,87.) 2,140 fr.

DU JARDIN (Karel.) — *Paysage italien.* Près de ruines antiques, deux pâtres assis

gardent leurs troupeaux; sur un monticule paissent des moutons; à droite se reposent deux vaches et deux autres moutons; près d'eux, un cheval blanc; sur le devant, une vache debout, vue de croupe, en raccourci. La campagne est baignée par une rivière. Fond de montagnes bleuâtres à l'horizon. Toile. (Haut. 0,64. Long. 0,56.) 4,000 fr.

Greuze (Jean-Baptiste.) Attribution des plus contestables. — *Portrait d'enfant.* 3,100 fr.

Metsu (Gabriel). — *Chasseur au repos.* A l'ombre de grands arbres, un chasseur en pourpoint rouge est assis sur un tertre. Il tient en l'air une perdrix morte que son chien épagneul vient flairer. A gauche, son fusil, sa poudrière, son chapeau à plumes. Beau fond de paysage. Peinture de très-fine qualité. Dans le bas du tableau, le chien et le fond de paysage sont les seules parties qui n'aient point été repeintes. Bois. (Haut. 0,50. Long. 0,39.) 2,900 fr.

Plazer (Johann Victor). — *Ariane consolée par Bacchus.* Au centre de cette composition, Ariane est assise sous un bouquet d'arbres, d'où plusieurs amours voltigeant descendent des guirlandes de fruits. Près d'elle, Bacchus debout. A gauche, un satyre danse avec deux nymphes, et, au premier plan, des nymphes et des faunes jouent de divers instruments ou apportent des corbeilles de fruits; au fond, la mer, avec les navires qui s'éloignent. A droite, ronde d'amours et de petits satyres, précédant un satyre et une femme chargés de fruits et de fleurs, et, en avant, deux chèvres couchées; au fond, paysage orné de monuments à colonnes, figurines qui dansent, et, à l'horizon, des montagnes azurées. Tout le premier plan est encombré de vases et de coupes d'or, magnifiquement ciselés, de fruits épars sur le sol, de fleurs éclatantes. Signé, au bas, à gauche : *J. G. Plazer* (le *z* allemand se prononce *tz*). La seconde capitale des prénoms paraît être un G, bien que tous les biographes allemands nomment ce Plazer, qui a travaillé à Vienne de 1730 à 1755 : Johann *Victor*. C. [Note du catalogue.] (Haut. 0,57. Long. 0,80.) Avec le suivant :

Combat des Centaures et des Lapithes. La lutte est engagée à l'occasion des noces de Pirithoüs, roi des Lapithes, avec Hippodamie. Devant le péristyle du palais, orné de bas-reliefs, de colonnes et de balustrades, la table du festin est culbutée; les vases d'or, les coupes ciselées ont roulé par terre et scintillent au premier plan. Au milieu, un Centaure enlève une femme, sans doute la reine, défendue par un homme et par une autre femme : c'est le groupe principal. A droite, un Lapithe a terrassé un Centaure; à gauche, derrière une balustrade, foule nombreuse et mouvementée; au premier plan, des hommes et des femmes renversés. Les balcons du palais sont remplis de personnages qui regardent avec épouvante. Au fond, à droite, le parc du palais. Pendant du précédent. 11,300 fr.

Nous avons copié tout au long la description de ces deux tableaux, qui ont atteint 11,300 francs. Ce prix prouverait l'estime qu'en font les amateurs. Et cependant quelle peinture! Un pastiche de Rubens copié dans le royaume de Lilliput! Des tons roses, gris, bleus, comme sur une écaille de nacre, et une exécution de porcelaine grand feu!... Au surplus, est-il bien sûr que ces tableaux soient tous réellement vendus? Nous croyons savoir que plusieurs morceaux de la première vacation ont été retirés, et cela parce qu'on n'a pas toujours le courage de dire franchement la vérité, et d'épargner ainsi à des héritiers pleins d'illusions les frais énormes qu'entraîne chaque article retiré par le vendeur.

Rubens (Pierre-Paul). — *Portrait d'homme.* En buste de trois quarts, à droite; la tête nue, moustache et pointe de barbe à la mode Louis XIII; col uni rabattu, pourpoint noir. Fond neutre. Peinture rude et noire. (Haut. 0,62. Long. 0,54.) 3,000 fr.

Venne (Adrien Van der). — *La Kermesse de Ryswick.* Sur la place du village, le prince-stathouder Maurice de Nassau et son frère le prince Frédéric-Henri, dans une voiture de cour attelée de six chevaux blancs et escortée de cavaliers richement costumés, viennent recevoir le roi et la reine de Bohême, debout sur la droite. Le carrosse est au milieu, les chevaux vus presque de face. Un aide de camp à cheval, le chapeau à la main, salue le roi et la reine. Tout ce cortége de cour est noyé au milieu des personnages qui affluent à la kermesse. Au premier plan, à droite, une auberge ombragée de grands arbres; quantité de paysans derrière le roi et la reine, et, tout à fait en avant, une marchande de fruits et de légumes étalés par terre. A gauche, des cavaliers, des chevaux en liberté, et diverses figurines. Au second plan, derrière le carrosse, des tentes surmontées de leur pavillon, les maisons du village, et au milieu son clocher pointu. Par là surtout circulent des personnages innombrables, hommes et femmes qui fêtent la kermesse. Il y a peut-être un millier de figurines, toutes vivement tournées, ajoutait le rédacteur de la notice, mais qui, à nos yeux, sont peintes avec peine, sans perspective aérienne, sans unité de ton. Parfaite conservation. Signé AV (l'A et le V accolés.) VENNE. Ft. Ao 1618. Au dos du panneau était collée une inscription en hollandais, d'après laquelle avait été décrit le sujet. Ce tableau, qui fut peint assurément pour le prince Maurice, protecteur de Van der Venne, peut, comme le tableau du même maître, du musée d'Amsterdam, provenir du château du Loo, près de La Haye, ancienne résidence des princes d'Orange. B. (Haut. 0,54. Long. 1,33.) 10,000 fr.

Weenix (Jean-Baptiste). — *Groupe d'animaux.* En avant, un bélier blanc, à la toison épaisse, est couché, la tête à droite. Près de lui, une chèvre brune, debout. Un peu en arrière, deux moutons et une chèvre qui broute les bas rameaux de grands arbres qui occupent la droite. A gauche, un jeune homme debout, avec une toque rose à plume blanche, un costume gris et des bottes en chamois. Les animaux et le personnage sont de grandeur naturelle, largement peints sur un ciel d'une belle couleur. Plusieurs maîtres hollandais, habitués aux petits tableaux, ont fait ainsi parfois des figures et des animaux grands comme nature, Paul Potter, Karel du Jardin, Berghem et autres; mais ce sont des raretés dans leur œuvre. La signature entière, bien authentique, était griffonnée en haut, à droite. Par une singularité inexplicable, sur le col du jeune homme, en pleine pâte, était gravé le nom de Van der Helst, à qui l'on a attribué cette figure; mais elle peut bien être de Weenix lui-même. C'était peut-être la meilleure toile de la vente entière, avec une brillante esquisse attribuée à Van Dyck et représentant une *Distribution d'amours.* 2,150 fr.

Quelques jours avant cette vente, M. Rouillard en dirigeait une qui, pour être plus modeste d'ailleurs, n'en renfermait pas moins d'excellents morceaux. Un *Vase de fleurs*, par Van Daël, a atteint 5,300 fr. Les papillons voltigeaient alentour, ou se posaient dans les calices, et, sur une table de marbre, des pêches et des raisins complétaient l'harmonie de cette composition habile, mais froidement peinte. — Un affreux tableau de Swebach, la *Levée d'un camp*, pâle, blême, mou, avec de grands hussards en culotte beurre frais et des vivandières prétentieuses, a eu grand'peine à arriver à 961 fr. Le catalogue faisait les yeux doux au Louvre. Que le ciel protége le Louvre! — Un charmant *Paysage* de Fragonard, pimpant, gai, clair, avec des laveuses à la jupe coquette-

ment retroussée, des moutons récitant des fables du chevalier de Florian, un pâtre qui module les idylles de Gessner, et un pont rustique en fond de toile d'opéra, 1,000 fr. — Enfin, et je dis ceci à la confusion des amateurs, cet adorable portrait de *madame de Polignac,* que tous les artistes ont tant admiré au boulevard des Italiens[1], n'a point eu acquéreur à 330 fr.! Quoique les ombres en soient un peu noires, elles n'atténuent pas la grâce sévère du modèle, le charme pudique de la physionomie, la délicatesse du ton de la main. Voilà ce qu'il fallait offrir au Louvre! Ce portrait contient en germe quelques-unes des qualités de M. Ingres.

VENTE D'ESTAMPES ET DE DESSINS

La vente d'estampes anciennes que nous avions recommandée dans notre avant-dernier numéro, a trouvé auprès des amateurs l'accueil que nous lui avions promis. Elle a produit en trois vacations au delà de 10,000 fr., sous la direction de M. Rochoux. Elle ne contenait point de ces pièces extraordinaires par leur conservation ou leur rareté plus encore souvent que par leur mérite propre, et qui ont aujourd'hui le privilége de soulever les luttes, mais elle présentait un ensemble des plus intéressants. On y sentait les soins d'une intelligence élevée, d'un goût épuré et solide, qui étudie encore en jouissant du beau, et qui s'élève aux vues générales en recherchant les manifestations de l'idéal, surtout dans les écoles anciennes. L'Italie était représentée par Marc-Antoine, l'Allemagne par Albert Dürer, la France par Callot. On voit avec quelle sûreté le possesseur était allé directement aux maîtres qui résument tout le génie de leur pays et de leur époque. Les Callot étaient d'une beauté exceptionnelle. Les portraits avaient été recueillis avec la double recherche de la curiosité historique et de la perfection du burin. Ils donnaient à la petite salle, dans laquelle ils avaient été exposés la veille de la vente, un caractère tout exceptionnel d'intelligence et de sérieux.

Beaudoin (D'après). *Le Matin, le Midi.* Épreuves très-rares avant toute lettre. 52 fr.

Belle (Étienne de La). *Ouverture du théâtre de la grande salle du Palais-Cardinal. Mirame,* tragi-comédie. Six pièces, y compris le titre; décorations et scènes théâtrales pour la représentation de l'œuvre du cardinal de Richelieu. Premières et belles épreuves avec l'adresse de Henry Legras. 402 fr.

Berghem (Nicolas). *Le Pâtre jouant du flageolet près d'une jeune fille assise.* B. 6. Rare et belle épreuve tirée avant le n° 51, à droite de la marge du bas; grandes marges sur papier à la Folie. 95 fr.

Callot (Jacques). *La Tentation de saint Antoine* (Meaume, 139). Épreuve du premier état où l'on ne voit que dix rosettes dans les armoiries du dédicataire, où le quatrième vers de la colonne de gauche commence par le mot *Vot* auquel a été substitué *Tot* dans les états postérieurs. 310 fr.

1. N° 372. Elle est vêtue d'une robe de bazin blanc, bordée de cygne; elle tient de la main droite une tasse de Sèvres bleue, et de l'autre écarte un voile noir jeté sur son bonnet à rubans roses. Ovale. Haut. 63 cent., larg. 51 cent. Collection de M. Henri de Rochefort. (Catalogue des tableaux de l'école française, deuxième exposition.)

Cet état, qui donne la pièce dans toute sa beauté, est extrêmement rare ; il manque, assure le catalogue, au plus grand nombre des cabinets et des musées publics.

Les grandes Misères de la guerre (564-581 du catalogue Meaume). Suite de dix-huit pièces, y compris le titre. Superbes épreuves du premier état, avant les vers et avant les numéros. 235 fr.

Dans la dix-huitième pièce seulement, *Un Prince assis sur son trône*, la marge du bas était coupée et remplacée par une fausse marge. Quoiqu'elle fût très-belle comme épreuve, il est probable que les vers existaient au bas et qu'on les avait coupés pour la mettre en harmonie avec les précédentes.

« C'est, dit Mariette en parlant de cette suite (dans les notes manuscrites rapportées par M. Meaume), un des ouvrages où cet habile graveur a donné le plus de preuves de son savoir, et qui lui a acquis en même temps le plus de réputation. »

Cette suite, qui compte parmi les chefs-d'œuvre du maître, est excessivement rare à rencontrer dans cet état.

Les trois Pantalon, suite de trois pièces représentant trois personnages de la comédie italienne (Meaume, 627-629). Épreuves de la plus grande beauté. Le *Cassandre* nº 627, premier état, avec la signature de Mariette et la date 1667. 67 fr.

Les Bohémiens (Meaume, 667-670), suite de quatre pièces. *Le Départ, l'Avant-garde,* premier état avant le nom de Callot; *la Halte, les Apprêts du festin,* deuxième état avant l'adresse d'Israël Silvestre. Épreuves superbes, très-rares. Les lointains étaient parfaitement distincts. 150 fr.

Campagnola (Domenico). *La Pentecôte.* 1518. Très-belle épreuve, mais découpée autour de l'ovale qui limite l'estampe. 53 fr.

Dujardin (Karel). *Le Mulet aux clochettes.* 1653 (Bartsch, 29). Épreuve avant le numéro. 116 fr.

Durer (Albert). *Saint Jérôme dans sa cellule.* Il est assis à droite, écrivant sur un pupitre posé sur une table; au bas, sur le devant, sont couchés un lion et un renard. L'année 1514 et le chiffre se trouvent sur une tablette à droite, près du bord de l'estampe, au-dessus de la croupe du lion. Pièce en hauteur (Bartsch, 60). Épreuve superbe. 375 fr.

Nous sommes loin de partager l'enthousiasme des amateurs pour cette pièce. L'exécution en est d'une rare habileté, mais la lumière frise tous les objets avec une valeur presque égale. Le lion manque de caractère; les objets les plus éloignés sont rendus avec le même scrupule que ceux du premier plan. Elle révèle le très-habile graveur, mais nullement le grand artiste, tandis que *l'Enfant prodigue,* par exemple, les montre tous les deux.

J. G. (maître au monogramme). *Saint Éloi et le roi Dagobert.* Saint Éloi est représenté forgeant un morceau d'orfévrerie en présence du roi Dagobert, qui est assis à droite. Pièce ronde (catalogue Robert Dumesnil, 12). 60 fr.

Moreau le jeune (J.-M.). *Le Festin royal pour les fêtes données au roi et à la reine par la ville de Paris, le 21 janvier 1782, à l'occasion de la naissance du Dauphin.* Belle pièce in-folio en hauteur. Et *le Bal masqué donné pour les mêmes fêtes.* On voit, au milieu d'une foule de masques en gaîté et faiblement respectueux, le roi Louis XVI, la tête découverte, et à ses côtés la reine, coiffée d'un chapeau à plumes. Cette estampe est aujourd'hui presque une satire. Superbes épreuves avant la lettre. Très-rares en cet état. 170 fr.

Raimondi (Marc-Antoine). *Deux Faunes portant un enfant dans un panier*. B. 230. Cette pièce est gravée d'après un bas-relief antique. Bartsch, à la suite de sa description, donne sur ce morceau cette appréciation fort juste : « Il ne se peut rien désirer de plus parfait, tant pour le dessin que pour la gravure, que cette superbe estampe. » Magnifique épreuve provenant de la collection Scitivaux. 400 fr.

Édelinck (Gérard). *Nathanael Dilgerus, ministre de Dantzick*. Morceau rare et recherché (Robert Dumesnil, 185). 50 fr.

Gaultier (Léonard). *Henri IV au milieu de sa famille*. In-folio en largeur. Au bas, à droite, au-dessus du trait carré : *L. Gaultier sculpsit* 1602, et à gauche : *J. Leclerc ex*. On lit au bas seize vers divisés en quatre quatrains. 70 fr.

Masson (Antoine). *Louis, duc de Vendôme*, petit-fils d'Henri IV et père du célèbre Vendôme, d'après P. Mignard. 34 fr. 50.

Médicis (Marie de). 1587. Son portrait gravé sur bois ; pièce qui passe, et non sans vraisemblance, pour avoir été exécutée par Marie de Médicis elle-même. M. Robert Dumesnil indique au bas de la planche le millésime 1582. Cette épreuve portait celui de 1587. Elle est fort rare et fort intéressante à tous les titres. 54 fr.

Nanteuil (Robert). *François de Vendôme, duc de Beaufort, surnommé le Roi des halles* (catalogue Robert Dumesnil, 33). Très-beau portrait en épreuve du premier état. 45 fr.

Hugues de Lionne, secrétaire d'État (catalogue Robert Dumesnil, 146). Premier état; épreuve superbe avec marges. Ce portrait est un des chefs-d'œuvre de Nanteuil dans le petit format. 38 fr.

Regnesson (N.). *La duchesse de Longueville*. Elle est vue de trois quarts, dirigée vers la droite, dans un médaillon ovale soutenu par deux Amours, d'après F. Chauveau. 100 fr. On lit au bas, dans un cartouche, les vers suivants :

Moins d'esclat avoit dans les yeux
Celle pour qui les Grecs firent dix ans de guerre,
Et vous n'avez, hommes et dieux,
Ni rien de plus beau dans les cieux,
Ni rien de si beau sur la terre.

Wille (J.-G.). *Marie-Thérèse de Hongrie*. In-4°; épreuve avant toute lettre. 40 fr.

On a vendu ces jours derniers, au milieu d'un fouillis inextricable d'études, de dessins, d'esquisses, de matériaux de toutes les époques, d'eaux-fortes modernes offertes par les artistes et de burins anciens, une suite de dix-neuf croquis à la plume de la main de Géricault. C'étaient ses études d'anatomie chevaline. Ici un muscle, là les sabots du devant, le paturon, les yeux, la tête. Presque tous étaient surchargés de souvenirs au crayon, à la plume; et les marges seules, avec des notes familières dont l'abondance et la science témoignaient d'une érudition si sincère et si haute, valaient dix fois les 200 francs qu'a eu peine à dépasser l'ensemble. On sait que Géricault a modelé un cheval écorché dont on trouve des épreuves dans tous les ateliers de peintre. Avis à la ville de Rouen.

VENTES PROCHAINES

La vente de la collection Arozarena (D. C. de A. sur le catalogue) comptera certainement parmi les plus célèbres de ce siècle. Formée en moins de quatre ans et avec une ardeur qui ne voulait rencontrer aucun obstacle, cette collection a recueilli dans les ventes publiques, chez les marchands, dans les cartons même des amateurs, tout ce qu'il y avait de plus beau en pièces de maîtres. Claude Lorrain, dans ses premiers états si aériens et si profonds, Albert Dürer, dans sa physionomie austère et chevaleresque, Marc-Antoine, dont Raphaël semblait conduire le burin, Ruysdaël et ses paysages étincelants de lumière, Ostade, Van Dyck, tous ces grands maîtres de l'eau-forte et du burin revivent là dans des épreuves qui semblent imprimées d'hier. Enfin dans l'œuvre de Rembrandt, qui ne renferme pas moins de 297 numéros, les amateurs retrouveront ce portrait de *Bourgmestre Six* qui, à la vente de Ferol, atteignit le prix le plus élevé qu'ait jamais atteint une estampe.

PH. BURTY.

UNE MANUFACTURE DE LAQUE A PARIS, EN 1767

Dans toutes les industries qui touchent aux arts, s'il est un homme dont le talent ait su vaincre l'indifférence de ses contemporains et conquérir la célébrité, chacun s'empresse plus tard de lui attribuer l'universalité des œuvres rivales des siennes, ou qui en ont été l'imitation et la suite.

Pendant combien de temps les poteries vernissées à reliefs n'ont-elles pas été données indistinctement à Bernard Palissy? Tous les meubles incrustés du XVIIe siècle passent encore pour être de Boulle, et nulle pièce recouverte d'un vernis français n'attirerait l'attention si on ne la supposait sortie des mains habiles du peintre Martin.

Parmi les véritables curieux, ces habitudes empiriques tendent pourtant à disparaître; on observe trop bien aujourd'hui, pour ne pas distinguer les mains diverses qui ont travaillé à l'exploitation d'une idée unique, ou à l'imitation d'un produit étranger. Le difficile, c'est de mettre un nom sur des pièces même bien caractérisées, mais dénuées de notoriété historique. Les critiques de l'art doivent donc révéler aux investigateurs les documents écrits d'où peuvent jaillir les lumières indispensables pour diriger une analyse doublement utile, puisqu'elle crée les annales de l'industrie humaine et répare les injustes oublis des siècles passés.

Depuis qu'une renaissance du goût a fixé la curiosité publique sur les ouvrages orientaux, et notamment sur les laques, on a collectionné aussi avec un nouvel intérêt les essais tentés par les artistes européens pour doter leurs pays d'un produit aussi merveilleux par sa beauté que par ses qualités multiples.

Chez nous, le nom de Martin avait conquis trop de droits à l'estime pour qu'on ne recherchât pas particulièrement ses œuvres, et les dernières ventes, surtout celles de M. Norzy, ont prouvé à quel prix la célébrité posthume peut voir coter les choses qu'on lui attribue à tort ou à raison.

Si nous laissons tomber ici une phrase de doute, ce n'est pas dans l'intention de déprécier le vernis de Martin; c'est pour attirer sur d'autres noms une partie de la vogue attachée au sien. M. Natalis Rondot, dont il faut toujours citer les remarquables travaux lorsqu'on touche aux matières industrielles, M. Natalis Rondot a dit avant nous comment Huygens, dans les Pays-Bas, plusieurs autres dans les Iles-Britanniques, appliquèrent le vernissage à la tabletterie et aux pâtes moulées, inaugurant ainsi une industrie qui s'exploite encore pour la fabrication des tabatières et d'une foule de menus objets. Où sont les premiers spécimens de ces industries? Quels caractères distinguent les vernis anglais, ceux de Huygens, des ouvrages de Martin? Nous avons vu appliquer le nom de cet artiste à des boîtes et à des étuis où l'or et les couleurs brillantes, savamment guillochés, prenaient un éclat inconnu aux laques orientaux. Nous l'avons vu accoler à des chefs-d'œuvre de tabletterie laquée avec incrustations d'or et de burgau. Ici le style était celui des chinoiseries européennes du commencement du XVIIIe siècle; là c'était la richesse plus compassée du règne de Louis XVI. Le même homme a-t-il fait tout cela? Non, certes, et nous en trouvons la preuve dans nos archives publiques.

Le peintre Gosse cherchait, lui aussi, à doter la France d'un produit rival des laques de Chine, et, non content d'arriver à reproduire les apparences de son modèle, il appelait un corps illustre, l'Académie des sciences, à constater s'il avait atteint le but de ses efforts. Un arrêt du Conseil en date du 6 juin 1767, confirmé par lettres patentes du 29 mars de l'année suivante, résume l'histoire de notre industriel; nous allons donc extraire de ces deux actes les passages les plus importants :

« Sur la requête présentée au roy, en son Conseil, par la veuve Gosse et François « Samousseau, son gendre, contenant que le sieur Gosse, maître peintre sculpteur et « vernisseur à Paris, possédait le secret d'un vernis propre à être empreint sur toutes « sortes de métaux, préservant principalement le fer de la rouille; que ce vernis ayant « été examiné et essayé par messieurs de l'Académie des sciences, il résulte du rapport « qui en a été fait[1] qu'il était dur, tenace, brillant, d'un beau noir, sans aucune odeur, « résistant à l'action de l'eau-forte et à celle du feu sans être endommagé, et un des « meilleurs que l'on pût employer pour les boîtes à tabac, et qu'il pourrait servir à pré- « server de la rouille les ouvrages en fer, et notamment les canons de fusils des équi- « pages de la marine, et que, sur l'approbation de cette Académie, le feu sieur Gosse « espérait faire usage de ce vernis, etc.[2]. »

La veuve de l'inventeur, associée à son gendre, demandait en conséquence à exploiter le secret resté en sa possession, et, sous la garantie d'un brevet spécial, à exploiter pendant quinze années une industrie dont la création avait entraîné de grands sacrifices. C'est à quoi pourvurent les lettres patentes.

« Sur ce qui nous a été représenté, y est-il dit, que nos chers et bien amés la veuve « Gosse et François Samousseau, son gendre, auraient obtenu, par arrêt de notre Conseil « du 6 juin 1767, la permission d'établir à Paris une manufacture de vernis façon Chine, « de l'appliquer sur *toutes sortes de métaux, sur bois, cuir, carton, papier, terre*

1. Nous ferons remarquer en passant que l'histoire de nos anciennes industries mentionne à chaque instant cette intervention d'un corps savant, laborieux dès son origine, et qui s'est maintenu dans les traditions du travail. Mais que sont devenus tant d'échantillons curieux soumis à son appréciation? Dans quels greniers sont enfouis les laques de Gosse, les porcelaines de Lauraguais, les verres dévitrifiés de Réaumur?

N'y aurait-il pas une recherche utile à faire à ce sujet?

2. Archives, E. 2,437, 163.

« *cuite ou crue, fayance ou porcelaine,* avec dorure et autres couleurs, d'entretenir « magasin et y vendre pendant quinze années toutes sortes de marchandises de quelque « nature qu'elles soient, enduites de leur vernis et revêtues de leurs noms en toutes « lettres ou en abrégé; qu'il leur aurait en même temps permis de mettre sur la prin- « cipale porte de leur manufacture une inscription portant ces mots : MANUFACTURE « ROYALE DE VERNIS, FAÇON DE CHINE, et d'avoir un suisse à notre livrée... A ces « causes, permettons, etc.[1]. »

Ainsi, voilà dans Paris une usine *royale*, employant à tous usages un véritable laque, et devant marquer ses produits VEUVE GOSSE ET SAMOUSSEAU; la fabrication et le débit étaient protégés pendant quinze ans. Où sont les œuvres sorties de cet établissement? Ne faut-il pas les chercher parmi les pièces attribuées à Martin ou à la Hollande? Avec quel soin les curieux ne devront-ils pas interroger les recoins ignorés de leurs coffrets, la base de leurs potiches laquées, pour tâcher d'y découvrir les initiales révélatrices ou la légende oubliée, méconnue? Pour notre part, nous faisons un pressant appel à ces investigations, car le jour où l'on nous aura signalé une œuvre certaine sortie des mains des laqueurs français du XVIIIe siècle, nous pourrons nous applaudir d'avoir ajouté un chapitre à l'histoire de nos usines nationales.

ALBERT JACQUEMART.

LIVRES D'ART

RECHERCHES SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE JACQUES CALLOT, *suite au Peintre-Graveur français de* M. Robert Dumesnil, *par* Édouard Meaume. — *Paris,* Ve Jules Renouard, 1860; 2 *vol. in*-8°.

MÉMOIRES ET JOURNAL DE J.-G. WILLE, *publiés, d'après les manuscrits et autographes de la Bibliothèque impériale*[2], *par* Georges Duplessis, *avec une Préface par* MM. Edmond et Jules de Goncourt. — *Paris,* Ve Jules Renouard, *éditeur.*

Le livre de M. Meaume, ainsi qu'il le dit dans sa préface, est divisé en trois parties : la première contient la biographie de Callot, suivie de nombreuses notes et pièces justificatives; la seconde se compose du catalogue de l'œuvre du maître, réduit aux morceaux authentiques; la troisième comprend les pièces douteuses, ou faussement attribuées, les pièces gravées d'après les dessins du maître, les imitations et les copies.

Déjà la partie biographique avait été publiée en 1853. Il est probablement peu de nos lecteurs qui ne se soient procuré cette consciencieuse étude; nous ne ferons donc qu'en rappeler brièvement les faits les plus saillants. M. Meaume établit que la famille de Callot est originaire de Bourgogne, et qu'en 1584 le grand-père de Callot fut anobli en Lorraine par Charles III. Jacques Callot naît à Nancy en 1592, et, dès le printemps

1. Archives, X. 8,774.

2. Le *Journal* seul de Wille appartient à la Bibliothèque; les *Mémoires*, qui, bien qu'inachevés, sont une des curieuses parties du livre, ont été communiqués à M. Georges Duplessis par M. Thomas Arnauldet, avec un louable désintéressement.

de l'année 1604, le jeune enthousiaste s'évade de chez ses parents et part à pied, sans argent, pour aller retrouver à Rome son camarade d'atelier, Israël Henriet. Il arrive à Florence en compagnie d'une troupe de bohémiens; il entre dans l'atelier de Canta Gallina, qui exerce sur sa future manière une influence décisive; mais pendant une excursion qu'il fait à Rome, des marchands de Nancy le reconnaissent et le ramènent au logis paternel. Il s'évade une seconde fois lorsque, par une fatalité risible, il est encore reconnu à Turin et ramené de nouveau. Ces deux fugues avaient ébranlé ses parents : à la fin de 1608, ils le confient à l'ambassadeur lorrain qui partait pour Rome, et le voilà enfin au comble de ses désirs.

Est-ce chez Tempesta que Callot travailla tout d'abord? M. Meaume penche pour l'affirmative. Toujours est-il qu'il passa trois ans dans l'atelier du graveur français Thomassin, et que, lorsqu'il le quitta, il se sentait ou se croyait enfin capable de signer ses propres productions.

Mais Florence l'appelait. Il y retourna, et il y exécuta plusieurs séries pour le grand-duc Cosme, en compagnie de Jules Parigi et de Tempesta. Dès ce moment, il est sûr de lui-même, protégé par la cour, recherché par les artistes, et des chefs-d'œuvre de finesse et d'observation vont se succéder sous sa pointe, tels que *les Caprices* et la grande foire de *l'Impruneta.*

En 1622, la mort de son intelligent et fastueux protecteur fait regretter à Callot la patrie, et nous le retrouvons, de 1622 à 1627, transportant, sur le cuivre enduit du vernis qu'il avait emprunté aux luthiers italiens, les souvenirs de ses voyages, ou gravant pour le duc Henri II *le Siége de Bréda,* et les galants épisodes des tournois et des fêtes dont il réglait l'ordonnance avec Claude Deruet.

Charmante ironie de la destinée! quel souvenir resterait aujourd'hui de ces prodigalités amoureuses, préludes des *journées* de Versailles, si l'artiste que la favorite remerciait d'un sourire, le prince d'un collier d'or ou d'une pension, n'avait recueilli au passage les casques des tenants à triple étage de plumes, le caparaçon pompeux des chevaux, les barbes en queue de vache des sauvages traînant les machines, et s'il ne leur eût signé, en se jouant, un passe-port d'immortalité!

Le Siége de Bréda avait répandu en France le nom du Lorrain. Louis XIII, ou plutôt Richelieu, voulut à son tour qu'il reproduisît les principaux épisodes des *Siéges de Rhé* et *de La Rochelle;* mais il ne demeura guère plus d'un an à Paris, et les dernières années de sa vie, de 1630 à 1635, s'écoulèrent au milieu de sa patrie, désolée par des guerres furieuses. C'est au spectacle des maux qui l'entouraient que nous devons les suites des *Misères de la guerre,* les pages les plus émues de son œuvre, tableaux parlants de l'état où les dernières convulsions de la féodalité expirante avaient jeté la France. Deux cents ans plus tard, Charlet dessinait aussi une petite paysanne debout sur les ruines de sa chaumière, et il écrivait au-dessous : *Pauvre peuple!*

Cette étude biographique est écrite avec la ferveur d'un admirateur enthousiaste, et le patriotisme y ajoute une saveur de terroir très-originale. On se croirait, à l'énergie avec laquelle l'auteur revendique les droits de sa province, au lendemain « de ce 25 septembre 1633 où Louis XIII entra dans Nancy, vainqueur sans combat. »

La seconde partie du livre de M. Meaume contient le catalogue de l'œuvre. Rien n'y manque : ni liste chronologique des ouvrages, ni portraits du maître par ses contemporains. L'œuvre est divisé en sujets religieux et sujets profanes. Plus loin M. Meaume discute les pièces douteuses et les fausses attributions; il indique les pièces gravées sur les dessins de Callot ou réputées telles. Enfin, après avoir groupé les précurseurs,

les condisciples ou les imitateurs de Callot, il signale les copies les plus importantes.

C'est, on le voit par la stricte analyse à laquelle nous devons nous borner, un de ces ouvrages longuement élaborés et qui épuisent la matière en ajoutant aux travaux antérieurs la somme des études et l'érudition pointilleuse de la critique moderne. Les pièces sont discutées avec soin, les états sont scrupuleusement notés, et presque chaque page contient quelque note intéressante sur les usages, les mœurs, les événements ou les maîtres contemporains. C'est, dans toute l'acception du terme, une monographie de Callot. Aussi comprenons-nous peu pourquoi M. Meaume donne pour sous-titre à son livre : *Suite au Peintre-Graveur français*. Peut-être M. Meaume a-t-il trop multiplié les divisions; mais les tables qui terminent le second volume permettent à l'amateur de se retrouver facilement au milieu des neuf cents pièces qui composent l'œuvre si varié et toujours si personnel du graveur lorrain.

La *Gazette des Beaux-Arts* n'était pas encore fondée lorsque les *Mémoires de J.-G. Wille* ont été publiés; mais nous avons pensé qu'il n'y avait point prescription de temps pour les bons livres, et nous tenons à signaler, à ceux de nos lecteurs qui ne le possèdent point encore, un curieux tableau, écrit au jour le jour, d'un intérieur de la bourgeoisie artiste à la fin du XVIIIe siècle. Jean-Georges Wille, qui a laissé nombre de pièces gravées avec autant de science que de tenue, surtout d'après les Hollandais, avait l'excellente habitude de noter chaque soir les événements de la journée. Faut-il le dire? c'étaient le plus souvent les affaires intimes qu'il inscrivait le plus religieusement: un bon dîner avec ses élèves, les visites des grands seigneurs étrangers dans son atelier du quai des Grands-Augustins, une excursion dans les environs de Paris, ou le prix de ses gravures, ou l'acquisition d'un nouveau tableau. Wille n'était guère lié qu'avec Greuze; au moins est-il plus que réservé sur ses rapports avec les autres artistes de son temps. Mais s'il est des feuillets que l'on peut parcourir au pouce, que de notes curieuses pour l'érudit, et surtout quel touchant souvenir de mœurs aujourd'hui disparues! Comme il nous peint, sans y songer, sa vie laborieuse, honnête, égayée par la santé de l'âme, illuminée par les joies du collectionneur, une de ces âmes qui ne placent point leur idéal plus haut que ne peuvent les porter leurs forces. « Témoignage des mœurs du temps, le *Journal* de Wille est peut-être plus qu'un document, il est un enseignement. Il montre les hommes d'art agissant et se déployant dans la société, formant un ordre particulier, un petit tiers état d'aptitudes et de talents entre le peuple, auquel ils tiennent par leurs alliances et leurs habitudes ouvrières, et la bourgeoisie, à laquelle ils touchent par l'aisance acquise[1]. »

M. Georges Duplessis a semé çà et là, et en grand nombre, des renvois intéressants aux catalogues des maîtres, des notices biographiques concises sur les artistes dont le nom tombe sous la plume de Wille. Il suffit de parcourir la table des noms qui termine le second volume, pour comprendre l'intérêt qu'il a su ajouter à la réimpression de ces notes. C'est un petit dictionnaire à l'aide duquel on retrouve une foule de notes ou de faits intéressants sur les artistes du XVIIIe siècle.

Voici, en quelques mots écrits par Wille pour quelqu'un qui lui avait demandé ces renseignements, le résumé de la vie de l'honnête graveur : « Jean-Georges Wille naquit à Kœnigsberg, au landgraviat de Darmstadt, le 5 novembre 1715. Il vint à Paris au mois de juillet 1736, fit un voyage en son pays en 1746, revint promptement, et se maria avec Marie-Louise Deforge en 1747. De ce mariage il eut plusieurs enfants, dont

1. Préface, page XVI.

l'aîné naquit en 1748[1]. En 1758, Louis XV lui donna des lettres de naturalisation et le fit agréer comme son graveur à l'Académie, alors royale, de peinture et de sculpture... Veuf depuis plusieurs années, il a vécu en philosophe, remplissant avec plaisir les devoirs, autant que possible, d'un patriote françois. Il est dans la soixante-dix-huitième année de son âge. — Fait à Paris le 9 septembre 1793, l'an II de la république française. » Les dernières années de sa vie avaient été empoisonnées par bien des tristesses. Ses amis étaient morts, sa femme était morte. En vain, lorsque, la vue fatiguée et la main lourde, il lui avait fallu quitter le burin, s'était-il créé la plus active des occupations, celle de se passionner pour la révolution naissante, et de suivre aux parades son fils, « officier dans la garde nationale; » un jour il lui fallut vendre son cher cabinet, et ses dessins, et ses tableaux, et sa collection de médailles. J'imagine que ce fut ce jour-là que mourut véritablement le bonhomme. PH. BURTY.

Album typographique[2], *par* Victor Moulinet. — *Chez l'auteur, rue Saint-Victor*, 149.

Appartenez à l'humble condition ouvrière, et sentez en vous cet esprit inventif et chercheur tout à la fois qui semble doubler votre vie, il ne vous en faudra pas moins un courage presque surhumain pour surmonter les obstacles et vaincre la lassitude.

C'est l'histoire toujours vraie et peu consolante des individualités hors ligne. Celui qui retracerait seulement les premières angoisses des artistes parvenus au faîte de la renommée ferait un livre encore assez volumineux de tristesse et de larmes. Que serait-ce si ce lugubre historien donnait la contre-partie des méritants morts à la peine, sur le point d'arriver au port!

Nous n'avons ni la présomption, ni le pouvoir de faire l'historique de tant de vicissitudes, mais nous voulons mentionner un fait à l'appui de notre assertion.

Un ouvrier typographe travaille sans relâche, depuis nombre d'années, à rehausser son art. Il en a été *récompensé* par des mentions flatteuses : le *Moniteur universel*, le *Siècle*, la *Gazette de France*, et dix autres organes de la publicité se sont émerveillés de sa patience productrice, — pour ne pas dire davantage; — son nom a été proclamé dans les grandes assises industrielles de 1855; une médaille de deuxième classe a été le fruit de ses efforts, puis est venue la Société d'encouragement; il y a trois mois environ, la chambre des maîtres imprimeurs de Paris lui décernait une médaille d'or pour ses magnifiques travaux typographiques. Ce sont de bien doux dédommagements, il est vrai; on éprouve une sensation agréable lorsqu'on voit son nom resplendir sur le bronze ou sur l'or; mais toutes ces gloires louangeuses et passablement fugitives amènent-elles une parcelle de bien-être chez l'artiste pauvre, chez l'infatigable chercheur?

Victor Moulinet[3], enfant de Paris, ouvrier d'une des plus importantes imprimeries de

1. Ce Pierre-Alexandre Wille fut élève de Greuze. Agréé à l'Académie, il mourut à Paris dans la misère, après 1821. Il y avait de lui, à l'exposition de tableaux du XVIIIe siècle du boulevard des Italiens, un portrait de sa mère, à la pierre noire, dessiné en 1774 (n° 342 du catalogue).

2. Trois livraisons sont en vente. Prix : 2 fr. 50 la livraison.

3. En nous arrêtant tout particulièrement sur le nom de Victor Moulinet, nous devons néan-

la capitale, a déjà produit, en dehors de son travail quotidien, véritablement artistique, trois chefs-d'œuvre de patience, de goût et de savoir. Étant donné une matière peu maniable, des lames de plomb, qu'on appelle vulgairement *filets*, ces lames ont été coupées par lui avec une précision, une multiplicité infinie; il en a formé, par des agencements qui tiennent du merveilleux, une reproduction du *Gutenberg* de David d'Angers, puis un *Portrait de Béranger*, et enfin une copie de *l'Amour et Psyché*, d'après l'antique.

La progression soutenue de ces essais pratiques est remarquable : dans le premier, la figure pensive de l'immortel créateur de l'imprimerie est reproduite avec une fidélité rare; dans le second, on admire la bonhomie du poëte national; mais le dernier s'est élevé à une plus grande hauteur : les experts en typographie disaient que c'était le couronnement des difficultés vaincues; la grâce des contours et la morbidesse du dessin en ont fait une œuvre exceptionnelle si bien reconnue, que les protes de l'imprimerie parisienne acclamaient à l'unanimité, par dérogation à leurs statuts et par faveur toute spéciale, Victor Moulinet comme membre honoraire de leur société fraternelle.

Des critiques plus sévères que justes ont pu avancer que ces œuvres de patience et de goût n'apportaient aucun progrès dans l'art typographique. Si ces critiques n'entendaient parler qu'au point de vue matériel et spéculatif, certes nous leur donnerions gain de cause; les œuvres de Victor Moulinet ne sont pas créées par lui pour amener des bénéfices commerciaux, bien loin de là!

Ce qu'a voulu cet étonnant praticien, c'était donner la preuve qu'en ses mains habiles une masse inerte se prêtait, ou, pour mieux dire, se soumettait à une pensée d'artiste. Il a su assouplir la matière typographique, si rebelle, et, du même coup, il a placé son nom parmi les premières gloires ouvrières de l'imprimerie moderne.

Pour arriver à ce point, les déboires ne lui ont pas manqué; ses premiers pas ont été ardus. Lors de l'Exposition de 1855, Moulinet présenta sa première œuvre à l'examen de la commission de l'Hôtel de Ville, qui lui refusait *naturellement* une place au grand concours. C'était sans doute admettre un fâcheux précédent que de laisser un simple ouvrier exposer, à ses risques et périls, un travail isolé. Cependant la commission se déjugea elle-même en récompensant l'œuvre placée sous l'égide patronale de l'honorable M. Paul Dupont.

L'imprudent et peut-être un peu orgueilleux ouvrier avait voulu lutter avec son seul mérite et ses propres forces; à sa première tentative, il voyait déjà la porte de l'avenir se fermer sur ses prétentions. Heureusement qu'une juste récompense le fortifia dans sa valeur personnelle.

Victor Moulinet voulut élever, avec ses ressources, — ressources si restreintes chez l'ouvrier, — un monument à la gloire de l'imprimerie : il créa un *Album typographique*. Trois livraisons ont paru depuis 1856.

moins reconnaître que dans l'imprimerie parisienne il y a de très-recommandables individualités du même genre. Sans parler de M. Bonvin, dont les charmantes toiles sont si connues, nous mentionnerons, comme faisant honneur à la typographie : M. Monpied aîné, l'un des premiers qui essayèrent de reproduire des dessins en filets; M. Théotiste Lefèvre, le théoricien par excellence, tous deux ouvriers émérites, récompensés de leurs travaux par la croix de chevalier de la Légion d'honneur; puis M. Auguste Bernard, l'un des plus lettrés bibliographes de notre époque, récemment décoré aussi, tout en regrettant que notre cadre ne nous permette pas de citer d'autres typographes également recommandables. A. P.

Les trois premières livraisons de cet album — qui n'en resteront pas là, nous en avons la certitude — sont non-seulement un luxe typographique, mais encore un témoignage du sentiment de confraternité qui est venu se joindre au talent de l'artiste. M. Henri Madinier, ex-compositeur de l'imprimerie Paul Dupont, a retracé, d'une plume élégante et concise, la biographie du chansonnier populaire; M. Eugène Clostre, dans une vigoureuse analyse légendaire, a mis en relief l'idée civilisatrice de Gutenberg.

Ces chaleureux auxiliaires de l'ouvrier artiste lui ont redonné patience et courage; il n'avait pas seulement à compter sur ses amis d'atelier : des fondeurs, des clicheurs en renom offraient aussi leur concours. Moulinet avait-il à créer des outils spéciaux pour retenir les infiniments petits que recèlent ses figures typographiques (celle de Gutenberg compte dans son ensemble plus de vingt mille morceaux qui varient et vont jusqu'à un cinquième de millimètre), les Derriey, les Michel encourageaient le persévérant artiste.

Dans la vie quotidienne et toujours active de l'ouvrier, il lui faut d'abord trouver le pain de sa famille; il lui reste, pour ses heures d'imagination, pour ses pensées ou ses rêves, sa part de sommeil et l'aube du matin; celui qui, comme Moulinet, est toujours éveillé, n'arrive pas sans fatigue, mais il arrive sûrement au but de ses efforts. Le nom est acquis, et c'est déjà beaucoup. L'ouvrier artiste qui, jusqu'à ce jour, s'est mis à la gêne pour fonder son *Album typographique,* recueillera des fruits moins amers, en adjoignant au composteur et aux lames de plomb le crayon et le burin, dont il sait si bien se servir.

A. PARROT, typographe.

M. Pierre Petit, photographe, publie en ce moment une *Galerie des hommes du jour,* qui sera certainement des plus intéressantes, par l'extrême fidélité des portraits, lesquels sont cependant vus avec largeur et sans pauvreté dans les détails. La photographie de la première livraison, représentant Alphonse Karr, est un morceau saisissant de ressemblance, d'énergie et de couleur; c'est comme une eau-forte mordue par la lumière. Chacune des photographies de M. Petit est accompagnée d'une notice due à la plume élégante et ferme de M. Théodore Pelloquet.

On nous écrit de Bruxelles :

Les expositions d'œuvres d'art s'organisent en Belgique pour l'année 1861. Un mouvement général se fait dans toute l'Europe depuis quelques années, qui tend à vulgariser les travaux des artistes. Est-ce un bien ou un mal? On verra plus tard les résultats de cette agitation pacifique. Une chose certaine, c'est que les artistes n'ont point à se plaindre de la rivalité des principales villes de l'Europe, qui veulent avoir chacune leur exposition. C'est pour eux un moyen d'agrandir leur réputation, bien autrement sérieux que la reproduction par la gravure ou la photographie des tableaux et des statues.

L'exposition nationale triennale d'Anvers s'ouvrira le 4 août et sera fermée le 30 septembre. L'exposition d'Anvers a une grande importance en Belgique; c'est la seule qui essaye de rivaliser avec l'exhibition de Bruxelles. Cette année, la Société sous les auspices de laquelle l'exposition est organisée se propose de donner des fêtes splendides et d'y inviter *tous les grands artistes de l'Europe.* Déjà les premières familles de la ville d'Anvers se sont fait inscrire, désirant avoir l'honneur de donner l'hospitalité aux célèbres invités. La ville mettra à la disposition de la Société un fort subside,

afin qu'elle soit à même de recevoir royalement ses hôtes. Si le programme est suivi à la lettre, les fêtes auront un grand retentissement.

Les œuvres d'art doivent être adressées *à la Commission directrice de l'exposition nationale des beaux-arts, rue de Vénus, à Anvers,* et parvenir à destination avant le 16 juillet, à huit heures du soir.

La lettre d'envoi doit mentionner le nom, le prénom et le domicile de l'artiste, l'explication du sujet, et, si l'artiste désire vendre son œuvre, quel prix il en demande.

Une seconde exposition aura lieu à Mons. L'ouverture en est fixée au 20 mai; elle sera close le 30 juin suivant. Les objets envoyés doivent être expédiés avant le 10 mai *au secrétaire de la Commission de l'exposition, à l'hôtel de ville.*

Une troisième exposition, qui s'ouvrira le 1er mai pour fermer le 30 septembre, s'organise à Spa. Spa est le rendez-vous élégant de l'aristocratie voyageuse de l'Europe; et nulle ville en Belgique, si ce n'est peut-être Ostende, — où du reste une exposition permanente a eu du succès pendant les deux dernières années, — n'est plus à même d'aider les artistes dans la vente de leurs œuvres.

Enfin, l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels, sous le patronage du roi, ouvrira à la fois une *exposition* et un *concours* le 1er août 1861.

Voici le programme de ce concours et le règlement de l'exposition, tels qu'ils viennent d'être arrêtés par la Commission :

Le 1er août 1861, il sera ouvert au Palais Ducal, rue Ducale, à Bruxelles, *pour les producteurs* (sic) *belges et étrangers,* une exposition de *dessins, modèles et objets achevés,* se rattachant aux arts industriels (architecture, ornementation, décoration, menuiserie, ébénisterie, fabrication des métaux ordinaires, armurerie, travail des métaux précieux, verrerie, cristallerie, arts céramiques, marbrerie, industrie dentellière, impression sur étoffes, papiers peints, typographie, etc.).

Des sections particulières sont réservées à la *photographie,* à la *chromolithographie* et à la *galvanoplastie.*

Il est établi des *concours spéciaux* pour les objets dont la désignation suit :

1° *Dessins pour dentelles.* (Prix : un diplôme et une somme de 300 fr.)

2° *Gravure d'une arme de luxe.* (Prix : un diplôme et une somme de 300 fr.)

3° *Dessins pour objets d'ameublement et d'ornementation.* (Prix : un diplôme et une somme de 400 fr.)

4° *Meubles pour une salle à manger.* (Prix : un diplôme et une somme de 300 fr.)

5° *Cheminée en marbre pour salon.* (Prix : un diplôme et une somme de 300 fr.)

6° *Foyer ouvert.* (Prix : un diplôme et une somme de 300 fr.)

7° *Modèles en ronde bosse pour une garniture de cheminée.* (Prix : un diplôme et une somme de 500 fr.)

PRIX SPÉCIAL

Art du fondeur en métaux. Statues, bas-reliefs, objets de décoration ou d'ameublement. (Prix : pour statues et bas-reliefs, un diplôme et une somme de 200 francs; pour objets de décoration et d'ameublement, un diplôme et une somme de 200 francs.)

S'adresser, pour obtenir des programmes détaillés, à M. Dulieu, secrétaire du comité de l'Association, au Palais Ducal, rue Ducale, à Bruxelles, et au secrétariat des chambres de commerce.

N. B. Les personnes qui se proposent de prendre part à l'exposition doivent en donner avis, par lettres affranchies, avant le 1er juin, au secrétaire du comité de l'Association.

Cette exposition, qui n'a lieu que tous les cinq ans, si j'ai bon souvenir, a toujours été importante et curieuse. C'est pourquoi j'ai cru devoir transcrire ici tous les paragraphes du programme. A Paris, où les artistes qui s'occupent d'art industriel doivent être plus nombreux qu'en aucune autre capitale de l'Europe, ces détails ne sauraient avoir trop de publicité. De pareilles joutes sont des moyens puissants d'émulation; elles donneront peut-être au bon goût des développements nouveaux, très-nécessaires à une époque où l'on se contente de copier les travaux des vaillants artistes des siècles passés.

E. LECLERCQ.

— La ville de Tours vient de faire une perte véritable dans la personne de Charles Avisseau, mort le 6 février à l'âge de soixante-six ans.

Fils d'un potier, Avisseau avait exercé jusqu'à l'âge de vingt-trois ans le même métier que son père, lorsque la vue d'une faïence de Bernard Palissy lui révéla un monde nouveau. Poussé par le démon qui soutient les inventeurs, il voulut imiter la *rustique figuline,* et sans éducation première, sans fortune, sans soutien, il se mit résolûment à l'œuvre. L'histoire des tâtonnements de Charles Avisseau est aussi longue, aussi belle et aussi douloureuse que celle de son ancêtre Palissy. La conclusion est la même; et après bien des années d'obscures et persévérantes recherches, il put dire aussi : « Je l'ai trouvé. »

Les imitations modernes des faïences de Palissy sont maintenant nombreuses et habiles. Mais pendant longtemps Avisseau en a eu seul le monopole. Plusieurs des pièces sortant de ses fours figurent dans les plus riches cabinets. Le directeur de la fabrique de Sèvres, M. Brongniart, fut un des premiers protecteurs du pauvre potier dont il resta toujours l'ami, et auquel il acheta un de ses plats les plus remarquables. Ce plat figure aujourd'hui au musée céramique de Sèvres.

Charles Avisseau a vécu pauvre, il est mort pauvre. Cette pauvreté est le côté le plus glorieux de sa vie. Il a, à plusieurs reprises, repoussé énergiquement les propositions que lui faisaient de riches marchands de Paris et de Londres, de fabriquer pour eux des imitations de Palissy qu'ils eussent ensuite vendues comme authentiques. Avisseau s'y est obstinément refusé, et n'a jamais laissé sortir une pièce de chez lui sans la marquer de son estampille. Il produisait lentement et peu.

Avisseau laisse un fils associé dès son jeune âge aux travaux de son père et résolu à ne pas laisser périr entre ses mains la tradition qu'il a reçue. Espérons que la ville de Tours, dont le musée ne possède aucune œuvre d'Avisseau, s'empressera de réparer un si injuste oubli.

— La Commission chargée de juger les projets du concours de l'Opéra vient de publier le résultat de ses travaux. Elle était présidée par M. le ministre d'État et composée de MM. Caristie, Duban, de Gisors, Gilbert, membres de l'Institut et du Conseil des bâtiments civils; Le Bas, Hittorf, Le Sueur, Lefuel, membres de l'Institut; de Cardaillac, chef de la division des bâtiments civils et membre du Conseil; Questel, Lenormand et Constant Dufeux, membres du Conseil des bâtiments civils.

Deux médailles seulement devaient être distribuées; mais, eu égard au nombre et à l'importance des projets exposés, la somme destinée à former les prix a été augmentée de 5,000 fr. divisés en un prix de 2,000 fr. et deux de 1,500 fr. chacun.

Ont obtenu :

Le 1er prix, de 6,000 fr., le projet n° 6, de M. Ginain. Dans ce projet les entrées avaient

été ménagées sur les angles de la façade pour le souverain et les abonnés, dans deux tourelles qui la flanquent.

Nous avions loué cette ingénieuse disposition sans insister peut-être assez sur le reste du plan qui présentait un fort beau vestibule sur la façade, accédant à d'amples escaliers droits. Un second vestibule circulaire, un peu inutile, avait été ménagé sous la salle.

La façade en style antique, dominée par un grand fronton, était un peu trop lourde et laissait beaucoup trop d'obscurité dans les parties hautes de l'édifice.

Le 2e prix, de 4,000 fr., le n° 34, de MM. Crépinet et Boterel, auxquels M. Duponchel s'était associé.

Le 3e prix, de 2,000 fr., le n° 17, de M. Garnaud, remarquable par la belle disposition des foyers et de l'administration.

Le 4e prix, de 1,500 fr., le n° 29, de M. Duc, dont le vestibule était la partie la plus recommandable.

Le 5e prix, de 1,500 fr., le n° 38, de M. Garnier.

La Commission n'a pas jugé qu'un seul des projets distingués par elle fût assez complet pour être exécuté. Quelle sera aujourd'hui la décision du gouvernement? Rédigera-t-il un nouveau projet en s'éclairant de toutes les lumières que les concurrents ont apportées dans la question et ouvrira-t-il un nouveau concours comme nous l'avons demandé, et comme cela semble être dans la pensée de chacun? Chargera-t-il un architecte de son choix de faire à son profit l'étude que nous voudrions voir entreprise une seconde fois par un certain nombre d'élus, et d'exécuter seul le nouvel Opéra? La construction de cet édifice semble enfin être indéfiniment reculée, si l'on abandonne emplacement actuel, que l'on finit par trouver très-mal choisi, pour la « Butte des Moulins, » qui ne sera point démolie de si tôt. A. D.

— Un fait d'une haute importance vient de se produire à la suite des débats soulevés par les dernières restaurations de tableaux opérées dans les galeries du Louvre. L'Académie des beaux-arts, après avoir longuement et vainement espéré que des mesures jugées par elles nécessaires seraient prises pour prévenir désormais toute tentative dangereuse, vient enfin d'adresser un rapport à M. le ministre de la maison de l'Empereur sur cette question si grave. Dans ce rapport, voté à l'unanimité par la section de peinture, et à la presque unanimité par toutes les autres sections, l'Académie a déclaré qu'elle croyait de son devoir d'improuver formellement le fait des dernières restaurations entreprises au Louvre, et la manière dont elles ont été accomplies.

— On peut voir en ce moment dans le pavillon Marsan, aux Tuileries, avec une permission facile à obtenir, les curiosités rapportées de Chine par l'armée expéditionnaire. Ce sont des armes superbes, des ivoires d'une grande finesse, des laques admirables, des jades et des porcelaines d'un grand prix.

— On écrit de Dresde, le 21 février : « Le célèbre sculpteur Rietschel est mort ce matin à six heures, veille du jour où devaient être exposés ses derniers travaux : le quadrige destiné à Brunswick et les modèles des statues de Luther et de Wicleff, pour le monument de la Réformation qui doit être élevé à Worms.

— Les sociétés des Amis des arts de Carlsruhe, Darmstadt, Fribourg en Brisgau, Mannheim, Mayence, Strasbourg et Stuttgard, formant l'Association rhénane, ouvriront, en 1861, la vingt-cinquième exposition annuelle et publique, qui aura lieu :

1° Du 15 avril au 10 mai, à Mayence; 2° du 11 mai au 5 juin, à Darmstadt; 3° du

6 juin au 1er juillet, à Mannheim; 4e du 2 juillet au 27 juillet, à Stuttgard; 5e du 28 juillet au 22 août, à Carlsruhe; 6e du 23 août au 20 septembre, à Fribourg en Brisgau; 7e du 21 septembre au 10 octobre, à Strasbourg.

Les artistes, sans distinction de nationalité, sont invités à envoyer à Strasbourg, si faire se peut, avant le 1er avril 1861, les ouvrages qu'ils destinent à l'exposition de cette année. Les ouvrages envoyés plus tard, non-seulement perdront à n'être pas exposés dans toutes les villes unies, mais encore ceux qui n'arriveront qu'après le 30 juin auront à supporter les frais de transport, d'envoi et de renvoi.

Les ouvrages des artistes français devront être envoyés par la voie la plus directe, par l'intermédiaire de la société des Amis des arts de Strasbourg, à l'adresse du conservateur de cette société.

Les artistes hollandais sont priés d'adresser leurs envois à MM. Tilmes et compagnie, à Cologne; les artistes belges, par chemin de fer, par Paris, à M. le conservateur de la société des Amis des arts, à Strasbourg, jusqu'au 30 juin; passé cette époque, à M. François Jongen, à Liége.

L'Association jouissant de la faculté de transit, il importe aux artistes de ne pas négliger de faire faire cette déclaration par leurs expéditeurs, afin de ne pas voir tomber à leur charge les droits d'entrée en France, qui, en cas d'omission de leur part, seraient exigés et payés en pure perte.

Les envois des artistes suisses seront adressés directement à la société de Strasbourg, sous déclaration de transit.

— Le *Salon des Arts unis* a eu l'heureuse idée d'offrir à ses abonnés de la musique de chambre pour les soirées du lundi. Les œuvres des plus grands maîtres, exécutées par nos premiers virtuoses, ont un charme particulier, entendues dans un local qu'embellissent la peinture et la sculpture, et qui est vivement éclairé sur ses parois par des réflecteurs, tandis que le milieu de la salle, où se tiennent les auditeurs, est doucement enveloppé d'une pénombre. Comment il faut juger la musique du Salon, nous le laissons dire à un homme dont tout le monde connaît la parfaite compétence:

« Vous désirez que je vous exprime en peu de mots mon sentiment sur l'admirable quatuor de Beethoven (celui en *la* majeur) qu'on a exécuté, l'autre soir, au *Salon des Arts unis,* où j'ai eu le plaisir de vous rencontrer en si bonne et si nombreuse compagnie? Cela m'est bien facile, car je n'ai qu'à traduire la sensation de ravissement que l'audition de ce chef-d'œuvre a produite sur vous.

« Je suis étonné, me disiez-vous avec une sincérité d'enthousiasme qui devrait être le partage de tout vrai critique, de trouver autant de grâce et de libre fantaisie dans un génie que je croyais plus passionné et plus puissant que flexible et varié? C'est que Beethoven, comme Dante Alighieri, comme Michel-Ange, que vous connaissez bien, ou mieux encore comme Shakspeare, est de la grande famille des esprits créateurs, qu'il a embrassé tous les genres et pratiqué tous les styles et, que dans son œuvre immense, on ne sait ce qu'on doit le plus admirer de la richesse infinie de son imagination ou de la profondeur passionnée de ses accents dramatiques.

« Vous l'avez dit, mon cher monsieur Charles Blanc, la musique est un art magique qui révèle par les sons ce complément d'idéal qui échappe à la couleur, à la ligne et même à la parole. P. Scudo. »

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

EXPOSITION DE LYON

Le représentant de la *Gazette des Beaux-Arts* a été trop bien reçu à Lyon pour qu'il lui soit permis d'adresser le moindre reproche aux hommes honorables, aux excellents esprits, qui, poursuivant en province une œuvre pareille à celle que nous avons nous-mêmes entreprise, combattent avec un zèle si heureux pour l'intérêt des artistes et l'éducation du public. Mais il ne lui sera peut-être pas défendu de demander à la Société des Amis des Arts pourquoi, malgré des plaintes souvent formulées et jamais entendues, elle persiste à installer ses expositions annuelles dans les salles du Musée. N'est-il pas fâcheux d'enlever pendant plusieurs mois à la contemplation des élèves, à la curiosité intelligente du passant, les œuvres précieuses qui composent la collection municipale? Pour nous, si désireux que nous soyons de ne contrister personne, nous devons avouer que cette coutume nous paraît malséante, et que, lors de ces invasions périodiques, nous en voulons un peu aux artistes modernes, moins pour ce qu'ils nous montrent que pour ce qu'ils nous empêchent de voir. Hier encore, en nous acheminant vers Lyon, pendant que le paysage déroulait autour de nous ses tristes harmonies d'hiver, nous voyions apparaître, dans la brume de nos souvenirs effacés, les plus radieuses pages du Musée, et notre esprit était en fête à la pensée de renouveler connaissance avec le *Moïse sauvé des eaux*, de Véronèse, *l'Ascension* de Pérugin, *les Saints protégeant le monde*, de Rubens, la *Danaé* de Tintoret, et tant d'autres toiles où le génie des grandes écoles a si puissamment imprimé son cachet. Inutiles souhaits, visions menteuses! A la place des œuvres espérées, qu'avons-nous trouvé?... Des tableaux estimables sans doute, des compositions signées de noms qui nous sont chers, mais qui, malgré tout leur mérite, ne sauraient, sans irrévérence, usurper le rang qui appartient aux maîtres, et prétendre procurer au visiteur la joie qu'il s'était promise. De pareils mécomptes sont irritants, même pour les critiques les plus doux. Et voilà pourquoi, au lieu de débuter par des remerciements, cet article commence par une plainte.

Il est vrai que nos récriminations ne s'adressent qu'indirectement à la

Société des Amis des Arts, qui, nous en sommes assuré, s'afflige des nécessités qu'elle doit subir. Notre requête met en cause la ville de Lyon elle-même, qui, avec les ressources dont elle dispose, serait parfaitement en mesure d'octroyer à la Société un local qui servirait successivement, ou à la fois, aux expositions d'œuvres d'art et aux expositions industrielles. Le développement du goût public, le perfectionnement des méthodes employées par les dessinateurs d'ornement, la discipline des fantaisies si facilement égarées par les influences mauvaises, ce sont là pour la ville de Lyon des questions vitales. Bordeaux, qui n'a pas le même intérêt à protéger les artistes, a très-libéralement concédé à la Société des Amis des Arts une galerie pour ses expositions. N'est-ce pas un exemple à suivre, et, lorsque Lyon aura achevé les quatre ou cinq rues de Rivoli qui doivent lui procurer — en même temps que les ineffables délices de la ligne droite — un peu d'air et de lumière, ne faudra-t-il pas que le conseil municipal se décide à faire quelque chose pour l'art, et pour sa sœur cadette, l'industrie ?

Ce beau rêve se réalisera un jour. La Chambre de commerce de Lyon a conscience des grands intérêts qui lui sont confiés, et les questions qui nous touchent sont depuis longtemps à l'ordre du jour de ses délibérations. On lui a rendu compte des merveilles du musée de Kensington, et elle s'est associée à la pensée de créer, tôt ou tard, dans la seconde ville de France, une institution analogue, qui, grâce au génie de nos ouvriers et de nos artistes, pourrait produire des résultats meilleurs encore [1]. Quoi qu'il arrive, la Société des Amis des Arts ne peut que gagner à la réalisation de ce grand projet; elle y trouvera sans doute l'occasion de se faire donner le local qu'elle ambitionne, et les vieux maîtres qui siégent au Musée dans la gravité de la gloire ne verront plus leur sérénité troublée par les visites bruyantes des modernes qui viennent chaque année, d'une si fâcheuse façon, leur disputer leur place au soleil.

Il est bien entendu que ce qui vient d'être dit ne s'applique point à tous les artistes contemporains. Dès qu'on entre dans les galeries de l'exposition nouvelle, on est arrêté par une œuvre qui suffit à elle seule pour faire oublier les fatigues du voyage et pour calmer toutes les irritations. Cette œuvre heureuse, c'est la *Mort de Marc-Aurèle*, d'Eugène Delacroix. Le tableau ne date pas d'hier : il a été exposé à Paris en 1845 ; mais il a été récemment donné par le ministère d'État au musée de Lyon, et, avant qu'il y prenne sa place définitive, la Société des Amis des Arts a eu la bonne pensée d'en enrichir son exposition. Il nous souvient que, lorsque

1. Dans son numéro du 15 mars 1859, t. I, p. 383, la *Gazette des Beaux-Arts* a dit un mot de ce projet, qui est dû à l'initiative de M. Natalis Rondot.

cette grande peinture parut pour la première fois au Louvre, il y a seize ans, elle ne fut pas universellement comprise. L'impression serait tout autre aujourd'hui. Nous sommes maintenant assez bien informés des belles choses, pour admirer à sa valeur cette composition qui, pour être un peu en dehors des traditions consacrées, n'en est pas moins frappante par l'austérité de son agencement et de son coloris, la science du groupe, et la saveur historique de l'ensemble. Il faudra le faire graver un jour, ce beau tableau où Marc-Aurèle, étendu sur le lit où il va mourir, confie à la sagesse des stoïciens, ses amis, la jeunesse folle de son fils Commode. Debout auprès de la couche de l'empereur expirant, le futur césar, splendidement vêtu d'un habit de fête, écoute avec une distraction ennuyée les exhortations de son père; le discours paraît long à son impatience, car de joyeux convives l'attendent au festin commencé, et son attitude alanguie, sa pose voluptueusement nonchalante disent bien qu'il ne tirera pas grand profit des recommandations paternelles. Autour de lui cependant tout est sombre et grave : ce n'est pas seulement un empereur qui s'éteint, c'est aussi un philosophe; il est visible que quelque chose de grand va finir. Le caractère que M. Delacroix a prêté à ses personnages, et surtout la coloration générale de l'ensemble, expriment admirablement cette situation morale. Ceux-là même qui ne connaissent pas le sujet que l'artiste a représenté devinent qu'entre ces hommes réunis autour d'un mourant il se passe je ne sais quoi de mystérieux et d'auguste. Au point de vue purement pittoresque, l'œuvre présente quelques défectuosités fâcheuses. Les draperies qui servent de vêtements aux stoïciens ne sont pas d'un très-grand goût; le torse, à demi nu, de Marc-Aurèle, est çà et là arbitrairement modelé; les carnations accusent quelque mollesse de pinceau; mais, à part ces fautes, l'exécution est des plus belles. Les types font songer à ces libres interprétations de l'antique, que M. Delacroix, jeune encore, a lithographiées d'après des médailles ou des bas-reliefs; graves, un peu farouches, ils portent le sceau de la virilité romaine; malgré les tons d'un rose égayé qui colorent la robe de Commode, l'ensemble s'enveloppe d'une harmonie mélancolique; et tout, dans cette page que Paris a trop oubliée, respire cette unité puissante, qui est la qualité première des œuvres véritablement fortes.

Il est à peine besoin de dire que les autres tableaux réunis à l'exposition de Lyon occupent dans l'art un rang bien inférieur. Toutefois, dans l'énumération, malheureusement bien courte, des peintres qui savent peindre, il nous faut tenir compte de M. Courbet. Tant que la fermeté du pinceau et la sûreté de la pratique seront appréciées en France, on tiendra en quelque estime le *Chevreuil*, qui paraît être l'étude origi-

nale, et comme un fragment du tableau de *la Curée*, exposé au Salon de 1857. Ce chevreuil mort, accroché par la patte à un arbre, et détachant son fauve pelage sur des verdures d'un vert intense, passera toujours pour un morceau plein de liberté et de franchise. — Nous goûtons beaucoup moins les deux autres peintures que M. Courbet a envoyées à Lyon. L'une, *la Roche Oragay*, est un paysage vigoureux, mais peu significatif; l'autre, le portrait de madame ***, est moins sérieux encore. — Nous avons le regret de dire que ce portrait est daté de 1859, et qu'il trahît chez l'auteur des perplexités fâcheuses. M. Courbet en serait-il venu à douter de lui-même? Les lamentations de la critique sentimentale l'auraient-elles troublé dans sa foi? On serait presque tenté de le croire, car on ne retrouve dans cette image effacée aucune des qualités qui firent le succès du peintre auprès des connaisseurs. Les chairs sont partout d'une coloration bistrée aussi monotone que fausse, le buste n'a aucun relief, les yeux n'ont pas le rayon de la vie, la peinture est à la fois inconsistante et plate. Nous ne voulons rien exagérer; mais, à voir ce portrait, il semble que M. Courbet ait voulu, brûlant ce qu'il avait adoré, faire des concessions et se concilier les sympathies des mystiques et des « abstracteurs de quintessences. » Ce serait, de sa part, une erreur capitale. Pour certaines natures vigoureuses, s'amender c'est s'amoindrir; se corriger, c'est se perdre. M. Courbet ne comprend-il pas que du jour où il cessera d'être un excellent ouvrier en peinture, il lui manquera presque toutes les qualités qui font son originalité et sa force?

Nous avons retrouvé à Lyon quelques œuvres déjà connues des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. On leur a parlé jadis de la *Chapelle du Couvent de San Benedetto*, de M. de Curzon, cet intérieur dont une lumière transparente enveloppe les murailles tranquilles, et peut-être aussi de la *Baie de Salamine*, qui révèle dans le même peintre un paysagiste épris des plus secrètes poésies de la nature. Ils savent également ce que valent les soirs de M. Corot, les architectures vénitiennes de M. Van Moor, les terrains crayeux de M. Loubon, et, dans un genre bien différent, les sévères aquarelles de M. Tourny, médaillons d'une grande allure, où l'austérité s'allie si heureusement à la grâce.

A côté de ces œuvres qui ont déjà occupé la critique, Lyon montre quelques tableaux nouveaux qui entrent dans le monde sous le demi-jour d'une exposition de province, avant de venir affronter la grande lumière du Salon. Nous reverrons sans doute au palais des Champs-Élysées *la Famille du charron*, un de ces intérieurs que M. Armand Leleux excelle à baigner des plus légères demi-teintes. Nous aurons aussi quelque plaisir à retrouver à l'exposition d'avril les *Jeunes filles des Abbruzzes*, de M. François Reynaud.

JEUNES FILLES DES ABRUZZES

Par M. François Reynaud.

On s'est peu occupé de M. Reynaud jusqu'à présent, et nous-même, nous ne croyons pas que son nom se soit encore rencontré sous notre plume. Il a gardé quelque chose des enseignements de son compatriote M. Loubon; mais il travaille maintenant à Paris, et il s'est enrégimenté, peut-être avec une docilité trop parfaite, parmi les membres de l'école de la rue Laffitte. Il a fait ainsi un certain nombre de ces petits tableaux qu'on regarde d'un œil distrait aux vitres des marchands, et qu'on oublie un quart d'heure après. Mais voilà que M. Reynaud, sans être encore délivré des vieilles entraves, expose une peinture franche, loyale, énergique. Il y a d'abord quelque accent de nouveauté dans la manière dont les deux jeunes filles qu'il met en scène marchent l'une devant l'autre, en se tenant les mains, et en chantant du plus profond de leur cœur une de ces naïves mélopées qui sont si chères aux populations méridionales. Les lignes, originalement disposées, se silhouettent très-nettement sur un ciel d'un bleu profond. Les vêtements, les carnations, les accessoires, tout s'accuse par des tonalités franches et robustes, qui donnent la meilleure idée de ce que M. Reynaud pourra faire plus tard. Il est regrettable toutefois que ses deux chanteuses soient laides... A quoi bon la laideur, quand elle n'est pas un moyen d'expression, une nécessité imposée par le sujet même? Nous refusons de croire que des jeunes filles puissent avoir, dans les Abbruzzes ou partout ailleurs, la face rudimentaire et presque bestiale que M. Reynaud a si malheureusement prêtée à ses modèles. Il ne faut jamais calomnier l'Italie : assez d'esprits chagrins se chargent aujourd'hui de cette triste besogne, pour qu'il ne soit pas de notre devoir, à nous artistes et lettrés, de défendre notre institutrice éternelle, en glorifiant ses beaux types et ses grandes idées.

Les paysages sont assez nombreux à l'exposition de Lyon; ceux de M. Berchère peuvent être rangés parmi les meilleurs. M. Berchère a eu longtemps une manière, je veux dire une pratique incertaine, tourmentée et un peu lourde; à le juger par les *Bords du Nil*, et par la *Vue de Mahallet-el-Kébir*, sa main s'est tranquillisée, son pinceau est devenu plus adroit et plus fin. M. Berchère possède aujourd'hui le secret des soirées orientales, des crépuscules aux douceurs voilées : un pas de plus et il touchera au but. Quant à M. Chintreuil, qui lutte avec tant de courage contre les vents contraires, il a certainement des qualités bien précieuses; mais son talent ne donne jamais tout ce qu'il pourrait donner, et il semble se complaire à ne pas vouloir faire un tableau. Il y a des choses exquises dans le paysage qu'il intitule : *Impression de mélancolie*. Les arbres grêles du fond se détachent sur le ciel clair avec une finesse extrême; les herbes sont tendres et mouillées; mais les premiers plans

sont la nullité même, ou plutôt ils n'existent pas. M. Chintreuil demeure donc ce qu'il était hier : un artiste charmant — et incomplet.

M. Paul Flandrin a longtemps passé pour un paysagiste aux inventions poétiques; mais ce titre ne lui suffit plus, et, pris d'une ambition imprévue, il a fait cette année une étrange chose! Lui, le placide rêveur des solitudes arcadiennes, il a délaissé les vertes prairies où Mélibée écoute, avant de donner le prix, les musiques alternées des pasteurs amoureux, et il a peint — c'est à n'y pas croire — une *Charge de cuirassiers!* La tentative n'est pas heureuse. De petits soldats de bois, courant sur des chevaux de carton au milieu de roseaux en fer-blanc, ne sauraient constituer une œuvre absolument réussie. Tout est faux dans cette peinture mal venue, même le paysage. Malgré leur indulgence pour un compatriote, les connaisseurs de Lyon ont regardé ce tableau en souriant, et ils ont jugé, tout d'une voix, qu'il fallait renvoyer à ses moutons ce berger si malhabile à manier des armes trop lourdes pour lui.

M. Paul Flandrin ouvre ainsi la série des artistes lyonnais, dont les œuvres présentent naturellement, pour un critique parisien, un intérêt tout spécial. Pendant l'année qui vient de finir, l'école de Lyon a perdu quelques-uns de ses maîtres les plus estimés. Les peintres Bonnefond et Saint-Jean, le graveur Vibert sont morts presque en même temps, et l'avenir dira comment ils ont été remplacés. Malgré ces deuils répétés, Lyon possède encore plus d'un praticien habile : mais ici nous demandons la permission de parler en toute franchise. Il nous paraît que les Lyonnais professent pour leurs peintres des enthousiasmes excessifs. Nous comprenons ce sentiment, il appartient à un ordre d'idées infiniment respectable; toutefois, notre point de vue doit être pris de plus haut, et notre sympathie a, comme notre critique, le droit de franchir les étroites limites du département du Rhône. D'ailleurs l'accord s'est si bien établi entre l'art parisien et les anciennes écoles provinciales qu'il est désormais impossible de distinguer et de spécialiser les aspirations que l'esprit moderne a confondues dans le grand mouvement national. On pouvait, il y a quelques années, assigner un caractère particulier à l'école de Lyon; il serait chimérique aujourd'hui de le tenter, puisqu'on y peint comme partout, et qu'on y subit à la fois les influences les plus diverses, pour ne pas dire les plus contraires. L'école de Lyon est archaïque avec les élèves d'Orsel, académique avec les disciples de Bonnefond, ingriste avec M. Hippolyte Flandrin, caricaturale avec M. Biard, vulgairement anecdotique avec M. Jacquand; il ne lui manquait plus que de devenir romantique et coloriste, et voilà qu'elle le devient avec MM. Bellet du Poisat et

Appian, deux artistes aventureux qui se sont insurgés contre les doctrines de Boissieu et de Révoil. Assurément, ce n'est plus là une école : c'est la tour de Babel — ou Paris.

M. Bellet du Poisat est un peintre d'un tempérament accentué et vivace. Celui de nos amis qui a rendu compte du Salon de 1859 dans la *Gazette des Beaux-Arts* a parlé de lui avec éloge, et l'année dernière, à propos de l'exposition de Lyon, une de nos gravures a reproduit son grand tableau, l'*Entrée des Hussites au concile de Bâle*. Nos lecteurs savent donc déjà que M. Bellet du Poisat marche volontiers en avant. Il n'est nullement dans nos intentions de vouloir l'arrêter en si beau chemin; mais c'est notre droit de lui dire que le *Daniel dans la fosse aux lions*, qu'il expose cette fois, a tous les défauts d'un pastiche. M. Delacroix est un maître puissant; il est dangereux néanmoins d'aller lui demander le mot d'ordre et de le suivre les yeux fermés; et puis, imiter les autres, n'est-ce point se décerner à soi-même un brevet d'impersonnalité? Ce *Daniel* n'est cependant pas un mauvais tableau. La composition en est heureuse et sage. La scène se passe dans une sorte de cirque entouré de rocs abruptes, dont la cime s'échancre pour laisser voir un ciel constellé de pâles étoiles. Appuyé contre un fût de colonne (qui, par parenthèse, ne s'explique guère en un pareil lieu), le jeune prophète est debout, les bras élégamment élevés au-dessus de la tête, le front illuminé d'une vague auréole dont la mystérieuse clarté enveloppe presque tout son corps. Autour de lui, un tigre et trois lions déroulent leur promenade circulaire, sans comprendre le prodige qui les empêche d'approcher. Ainsi posé et entouré, le *Daniel* de M. Bellet du Poisat a plutôt l'air d'un Orphée dompteur de monstres que d'un personnage biblique. Le système de coloration, très-harmonieux du reste, est tout à fait emprunté à M. Delacroix : lumineux et doucement ambré, le corps du prophète se détache ici sur une draperie blanche, là sur une étoffe voltigeante dont le ton de pourpre violacé se rencontre si souvent dans les tableaux du maître : tout cela est très-savamment combiné, très-rompu, très-mélodique. Il n'est pas jusqu'à l'exécution de M. Delacroix que M. Bellet du Poisat n'ait essayé d'imiter. Mais son pinceau a eu de déplorables défaillances : les animaux surtout sont mollement peints; leur fourrure, très-juste de ton, ne recouvre aucune forme vivante, aucune armature intérieure. On comprend, à les voir si peu dessinés, la parfaite sérénité de Daniel : des lions empaillés n'ont rien de bien effrayant.

Notre humble avis est donc que M. Bellet du Poisat, qui expose aussi un joli tableau (*Diogène et Laïs*), doit reconquérir, par un sincère effort sur lui-même, l'individualité, l'indépendance, qui menacent de lui échap-

CONVERSION DE SAINTE THAÏS

Par M. James Bertrand.

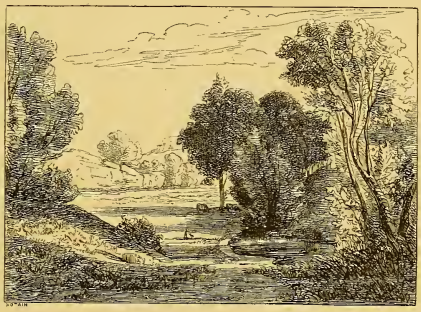
per. L'étude qu'il a faite de l'œuvre et des procédés de M. Delacroix ne sera pas d'ailleurs sans profit pour son talent. Des mérites acquis par le travail s'ajouteront désormais à ses dons natifs : il avait les instincts du coloriste, il en possède aujourd'hui la science. A lui de féconder ces germes heureux et de mettre ces qualités précieuses au service d'une volonté libre.

Quant à M. Appian, on peut le regarder comme un disciple intelligent de M. Daubigny. Il peint d'ordinaire des sites empruntés aux paysages du Dauphiné ou de l'Auvergne, mais il a traversé Fontainebleau, il a communié avec les solitaires de Marlotte, et l'on s'en aperçoit bien à la vigueur de son coloris, à la justesse de ses lumières. Habile dans le maniement du pinceau, il l'est plus encore dans celui du crayon; ses fusains sont tour à tour vigoureux, tendres, charmants, et, sans que la vérité ait à souffrir du voisinage, la poésie y trouve toujours sa place.

M. James Bertrand est pour nous un nouveau venu. Élève de l'école de Lyon, il a plus particulièrement suivi les leçons de M. Perrin, le fidèle continuateur d'Orsel. Il a vu Rome aussi, et c'est là sans doute, devant les chefs-d'œuvre éternels, qu'il a peint sa *Conversion de Thaïs*, un grand et sérieux tableau dont nous donnons ici la reproduction. Thaïs, dont l'Église a fait une sainte, avait assez mal débuté. Facile aux tendresses, elle se laissait apprivoiser avec un collier de perles d'Asie, avec une étoffe aux riches couleurs, avec un bijou. Son industrie prospéra. Mais un jour vint où, touchée de la grâce, elle renonça au péché d'amour et prit l'austère vêtement des pénitentes. M. Bertrand l'a représentée au moment où elle se réconcilie avec le Ciel. Debout sur le seuil de sa maison, elle jette au feu, en présence de ses adorateurs de la veille, les parures, les orfévreries, les splendeurs de toutes sortes dont ils ont payé ses caresses. A ses pieds un nègre attise la flamme qui dévore ces monuments de sa faute et de sa repentance. La scène est sagement, mais froidement composée. M. Bertrand a plus de raison que d'enthousiasme : il est sobre, et, dans un sujet qui prêtait aux grands effets de contraste et presque de décoration, il a montré une réserve extrême. Ajoutons qu'il n'est nullement coloriste : son tableau n'est pas discordant, mais il est tristement couvert d'un voile de brume qui enveloppe impartialement les chairs, les vêtements, les architectures. Dans la peinture de M. Bertrand, Thaïs ne se borne pas à se convertir au christianisme, elle profite de l'occasion pour se vouer au gris. A un autre point de vue, la nouvelle sainte, élégante et svelte, est peut-être un peu mince pour une courtisane depuis si peu de temps repentie; et parmi les personnages qui l'entourent, certains types sont d'une banalité qui trahit chez l'auteur une

inexpérience encore enchaînée aux canons de l'école. Toutefois, l'ensemble est correct, le dessin est de bon goût, le sentiment s'exprime clairement, et M. James Bertrand nous a donné, dans sa *Conversion de Thaïs*, un tableau qui ferait honneur à plus d'un élève de l'Académie de Rome.

Le paysage est tenu en grande estime à Lyon et dans les villes voisines. Nous avons remarqué à l'exposition du Palais des Arts les perspec-



tives de M. Ponthus Cinier, et les toiles plus intimes de M. H. Allemand, dont on connaît les fines eaux-fortes, et qui tient d'une main ferme le pinceau du paysagiste. M. Joannin a été éclairé du rayon moderne : un de ses ouvrages montre des verdures émaillées qui s'harmonisent d'une manière charmante avec un ciel bleu traversé de légers nuages blancs; l'impression est frappante et vraie, mais l'exécution est insuffisante, et les arbres, les plans des terrains pourraient s'accuser par des linéaments mieux étudiés. Quant à M. Florentin Servan, nous reproduisons le meilleur de ses tableaux. Sa manière paraît être un compromis entre le principe du paysage qu'on appelait naguère historique (et qui l'était si peu) et le système, plus humain, ou du moins plus familier, mis en honneur par l'école nouvelle. Aussi M. Servan manque-t-il de parti pris et de caractère; sa composition, meublée d'arbres élégants et de frais gazons, a le charme un peu timide d'une nature qui n'ose pas arborer les couleurs franches et s'accentuer par le contraste du soleil et de l'ombre.

Parmi les tableaux des *fleuristes*, les connaisseurs qui ont fait de ce genre de peinture une étude spéciale se sont complu à étudier les *Capucines* de M. Maisiat, dont la touche lumineuse a de la liberté et du brio; les *Pensées* de madame Puyroche, et les fleurs coquettement arrangées, quoique un peu maigres d'exécution, de MM. Perrachon et Pizzetti. Mais c'est à M. Reignier qu'il appartient de consoler l'école de Lyon, en prenant, sans hésiter, la place qu'occupait Saint-Jean dans l'estime de ses compatriotes. Son *Vase de roses* lui donne ce droit. Pour nous, nous n'hésitons pas à préférer la manière de M. Reignier à celle d'un maître assurément regrettable, mais qu'on a peut-être célébré outre mesure. Dans nos élucubrations antérieures, nous avons plus d'une fois discuté Saint-Jean et son procédé sec, petit, découpé. Nous avons revu ses chefs-d'œuvre dans la galerie des peintres lyonnais, et nous n'avons pas à adoucir nos sévérités d'autrefois. Sa pratique n'était pas véritablement savante, et déjà les fonds noirs de ses tableaux envahissent et plongent dans une nuit profonde ses fleurs plus que jamais desséchées. Nous voyons avec plaisir M. Reignier élargir les méthodes de Saint-Jean, peindre plus clair, et, tout en se montrant extrêmement exact dans le dessin, sacrifier davantage à la réalité des tonalités locales, à la légèreté des ombres, au vif éclat des lumières. M. Reignier est professeur à l'école de Lyon, et nous ne doutons pas que son enseignement n'exerce, sur les élèves dont l'instruction lui est confiée, les influences les plus heureuses.

Sans parler d'un grand nombre d'œuvres que nous avons omises, l'exposition se complète par quelques morceaux de sculpture. Il nous suffira de citer le *Jeune Pêcheur*, de M. J.-B. Carpeaux, qui mérita à l'auteur une seconde médaille à la suite du Salon de 1859, et dont nous persistons à ne pas aimer le sourire violent jusqu'à la grimace. Une grande *Vierge*, d'un artiste allemand qui habite Rome, M. Steinhauser, nous a paru sans caractère, mais fort patiemment taillée dans un beau marbre italien. Enfin, parmi les rares estampes exposées à Lyon, il convient de mentionner avec éloge le *Christ à la colonne*, gravé par M. Auguste Lehmann d'après un tableau de Palme le jeune, qui appartient au Musée. On sait que la Société des Amis des Arts fait chaque année reproduire un des morceaux de cette belle collection, heureuse idée qui nous a déjà valu des planches excellentes, intelligent exemple que Lyon donne aux autres villes de province, et même à Paris.

L'exposition dont nous venons de rendre compte présente donc un intérêt réel, et la curiosité qu'elle excite, les acquisitions déja nombreuses qu'elle a provoquées doivent amplement dédommager la Société des Amis des Arts des soins qu'elle a pris à l'organiser. On sait d'ailleurs quelle

VASE DE ROSES

Par M. Reignier.

expérience la Société peut, en pareille circonstance, mettre au service de son zèle; vingt-cinq années de travaux menés à bien, souvent en des temps difficiles, ont mûri l'institution et ont appris aux membres qui la composent l'art, plus difficile qu'on ne croit, de faire une exposition.

Toutefois nous avons à cœur de dire, en parlant ici d'une manière générale, que les solennités auxquelles nous convient chaque année les Sociétés des Amis des Arts de province demeurent bien au-dessous de ce qu'elles pourraient, de ce qu'elles devraient être. Ces expositions sauvegardent évidemment les intérêts financiers des artistes; elles créent à leur profit des amateurs, ou tout au moins des acheteurs; elles se résolvent en pluie d'or, et, à ce point de vue, nous ne pouvons qu'applaudir au résultat qu'elles produisent. Mais ce rôle doit-il leur suffire? Que font les expositions départementales pour l'éducation de leurs visiteurs, pour l'éclosion des talents nouveaux? Peu de chose assurément. Depuis tant d'années que ces institutions fonctionnent en province, croit-on que le goût du public ait fait des progrès bien appréciables?... Il est navrant de voir sur quels tableaux les amateurs livrés à eux-mêmes portent leurs préférences et leur argent. Le succès appartient presque toujours à la petite peinture niaisement sentimentale, au paysage de trumeau, à la plus vulgaire imagerie. Il ne se dégage donc des expositions provinciales presque aucun enseignement. Beaucoup sont inutiles, quelques-unes sont nuisibles. Nous aimerions que les bons esprits qui s'affligent de cette situation fâcheuse voulussent bien associer leurs efforts pour y porter remède. C'est évidemment une question à mettre à l'étude. Peut-être, en un temps où les tableaux voyagent si aisément, pourrait-on s'arranger de manière à envoyer en province quelques œuvres d'une valeur réelle qui neutraliseraient le mauvais effet que peuvent produire les pauvretés du mercantilisme, et qui seraient pour le curieux une consolation, pour l'ignorant une leçon et un modèle. L'art sérieux, qui d'ordinaire est si tristement représenté dans ces fêtes monotones, trouverait, dans la mise en pratique de ce système, un moyen de se faire connaître et de se faire aimer. Les religions, toujours ardentes à étendre leurs conquêtes, n'ont jamais manqué d'expédier des prédicateurs aux lointains rivages où l'on ne connaît pas leur Dieu. N'est-ce pas là un exemple à suivre, et ne devrions-nous pas, nous aussi, envoyer des missionnaires au pays des infidèles?

PAUL MANTZ.

UN AN A ROME

ET DANS SES ENVIRONS

ALBUM DE JEAN-BAPTISTE THOMÁS

Le hasard nous fit rencontrer, il y a quelque temps, sur la table d'un ami, un magnifique album de dessins lavés en couleur, représentant des vues de Rome et de la campagne romaine, des scènes familières ou lugubres, des danses de paysans et des cortéges de condamnés à mort, des cérémonies religieuses, des processions, des brigands, des pompes funèbres, les fêtes du Vatican et du Trastéyère. Ces aquarelles faciles et brillantes, aux contours ressentis, au ton énergique, étaient celles qu'un pensionnaire de l'Académie de France, Jean-Baptiste Thomas, avait lithographiées en 1823 pour l'ouvrage si connu sous le titre : *Un an à Rome et dans ses environs*.

L'album de Thomas faisait repasser devant mes yeux les épisodes journaliers de la vie romaine. Je montais au Capitole l'immense escalier de

l'Ara-Cœli pour assister à la bénédiction du *Bambino*; je suivais la procession fleurie de la Fête-Dieu, et les bannières et les riches lanternes portées sur des bâtons, et les Vierges couronnées, et les enfants déguisés en anges avec des ailes de carton sur les épaules. Je voyais étinceler les illuminations pontificales à la coupole de Saint-Pierre, et le feu d'artifice au château Saint-Ange; je regardais un instant les courses de chevaux; j'écoutais, ici, des missionnaires prêchant en pleine rue, montés sur un chapiteau antique; là, les rustiques accords de la musette des *pifferari*; plus loin, les facéties débitées devant la baraque de Polichinelle. Chaque feuillet du livre éveillait en moi un souvenir : celui-ci me transportait au couvent des Camaldules, sur la hauteur de Frascati; celui-là m'ouvrait la chapelle Sixtine au moment où l'on y chante les prières des quarante heures, quand la croix et l'autel sont tendus de noir et qu'à travers la fumée des cierges on aperçoit les terribles figures de Michel-Ange qui tombent comme une avalanche de damnés dans l'enfer. Un autre me rappelait mes promenades solitaires dans les ruines du Colisée, avant l'arrivée des confréries, qui ont planté les stations du Calvaire autour de cette arène où les chrétiens étaient jadis offerts en spectacle aux empereurs et livrés aux bêtes, et je contemplais de nouveau avec étonnement ce cirque païen, dégradé, ruiné, devenu le sanctuaire d'un culte qui, à son tour, semble tomber en ruines!

Heureux privilége des arts du dessin! leurs images muettes sont souvent plus éloquentes que la parole et plus persuasives que l'écriture; elles sont plus frappantes que la réalité même, parce qu'elles la dégagent de tous les détails insignifiants qui l'obstruaient et nous empêchaient de la bien saisir. Pour celui qui est allé à Rome, les dessins de Thomas valent un second voyage sur les bords du Tibre; pour celui qui ne l'a point visitée, c'est une représentation vivante de tout ce qu'il aurait vu dans cette ville extraordinaire; mais ce que le peintre nous montre dans la cité antique, c'est la vie moderne. D'autres en ont dessiné les ruines, les monuments, les ouvrages d'art sculptés ou peints : Thomas nous retrace les scènes de chaque jour, les tableaux de la rue, le spectacle de la place publique. Ces scènes, ces tableaux ont toujours quelque chose de remarquable et d'inattendu. L'action la plus simple ne se fait pas à Rome comme à Paris, ni même comme à Venise, ou à Florence, ou à Naples. Nulle part on ne verrait, par exemple, une jeune fille s'agenouiller à quinze pas d'un confessionnal pour recevoir le *coup de baguette* qui doit l'absoudre de tout péché véniel et lui procurer une indulgence de quarante jours. La dévotion, la haine, l'amour, prennent à Rome des formes inconnues, des proportions surprenantes. Il n'est rien qu'on ne puisse faire accepter à la

superstition du peuple de Rome. A chaque pas, c'est un crucifix qui parle, une madone qui remue la tête ou qui se fâche, un ange qui chante les litanies; mais ces sortes de miracles ne durent point : on a soin de les renouveler quand ils vieillissent, et les femmes courent au nouveau avec autant d'ardeur qu'à l'ancien. La bénédiction à Rome est une cérémonie qui s'applique à tout. Aujourd'hui, on bénit les chevaux et les mulets : un prêtre se tenant à une petite porte, près de l'église Saint-Antoine, asperge, au nom du saint, les animaux, les harnais et les équipages, tandis que les fidèles baisent un buste colorié du bienheureux et déposent leur offrande; demain, on bénira les troupes et les armes; une autre fois on bénit les boutiques; enfin le jour de Pâques, après la messe pontificale, le pape, porté sur sa chaise par des palefreniers vêtus de rouge, placé sous un dais magnifique, entouré des cardinaux la mitre en tête, escorté des suisses et des gardes nobles en grande tenue, se dirige vers la loge dite de la Bénédiction. Sur la place Saint-Pierre sont agenouillées des multitudes accourues de tous les points des États romains et même du monde, et formant les groupes les plus variés, les plus pittoresques. On y voit pêle-mêle des abbés, des pèlerins, des militaires, des campagnards vêtus de peaux de mouton, des moines, des Anglais, des ermites, des paysannes aux couleurs éclatantes, des hommes du peuple gravement enveloppés de leurs manteaux, des citadins, des mendiants... Le pontife paraît, il se lève, il étend la main sur la foule prosternée, et l'artillerie du château Saint-Ange, le son des cloches, les fanfares, annoncent la triple bénédiction donnée à la ville et à l'univers, *urbi et orbi*.

Après les fêtes de Pâques commencent les premières parties de campagne, les promenades du printemps. On rencontre alors les habitants de Rome sur la route d'Albano ou de Tivoli, et sur le chemin de Frascati, qui est devenu depuis peu... un chemin de fer! Là se passent des scènes vraiment italiennes, ou plutôt vraiment romaines. Le plaisir, l'amour, l'exaltation religieuse, tout se mêle dans ces folles excursions, et la voiture publique qui, sous le nom de *caratella,* emporte les promeneurs, contient des amoureux, des fous, des abbés, des jaloux, des amants passionnés et de passionnés dévots. Ceux-ci ont au chapeau l'image d'une madone, entourée de rubans, de clinquant et de fleurs. Telle Vierge n'est montrée au peuple que tous les dix ans; telle autre tous les cent ans. Mais laissons parler le peintre, dont le texte est cette fois aussi coloré que sa lithographie : « ...Parmi les malades et les infirmes qui imploraient les faveurs de la *Madonna* de Frascati, une jeune fille de douze ans, aveugle, était agenouillée avec sa mère sur les marches de l'autel. Pour obtenir sa guérison, l'enfant mêlait sa faible voix à la voix déjà fati-

guée de sa mère, et toute l'église retentissait ensuite des exclamations mille fois répétées : *Grazia! grazia! Madonna mia, fa il miracolo!* Le miracle ne se faisait pas; tout le monde pleurait. Les prières, les invocations, les gémissements, les baisers sur la terre, les coups sur la poitrine, les cris, tout était employé pour émouvoir la *Madonna :* « Cruelle! disait la mère de l'aveugle en s'adressant à la Vierge, cruelle! pourquoi me refuser une grâce, toi qui en as tant obtenu de Dieu? » Puis, exténuée de fatigue et respirant à peine, elle tombait dans un abattement qui la faisait paraître comme stupide. Il y eut alors un moment de silence. Tout à coup de douces voix de femmes et d'enfants entonnent des cantiques; mais on reconnaît dans ces chants l'accent de la douleur. Comme les cantiques finissaient, un cierge mal assuré sur son chandelier s'incline vers la jeune fille : on crie au miracle! Vainement le sacristain a voulu réparer cet incident : le cierge penche une seconde fois, et la joie remplit tous les cœurs. Des femmes, empressées de vérifier le miracle, s'élancent hors de la foule et s'emparent de l'aveugle; leurs regards avides sont dirigés sur ses yeux toujours fermés; une d'elles, animée de la foi la plus vive, veut soulever la paupière indocile, tandis que la malheureuse mère, qui la première a reconnu l'erreur, tombe renversée et presque mourante sur les marches de l'autel... »

Voilà qui peint au vif la mobilité, la violence des sentiments par lesquels peut passer chaque jour une âme romaine. Et cependant les dessins de Thomas les mettent en relief avec plus d'énergie encore. Celle de ses planches qu'il appelle *le Retour de la Procession* est en ce genre un chef-d'œuvre d'expression et de pantomime. On dirait qu'un frisson électrique a parcouru la foule et gagné jusqu'aux gens d'église, habitués pourtant à ces sortes de commotions : les boiteux montrent de loin leurs béquilles à la sainte image, les paralytiques poussent des cris, les aveugles s'évanouissent; tous agitent leurs chapeaux, et quelques-uns s'arrachent les cheveux dans un de ces paroxysmes d'enthousiasme italien qui ressemblent si bien au désespoir. Mais le caractère profondément individuel des physionomies ne fait pas oublier au peintre l'ensemble de sa composition. Avec un art charmant et qui se cache sous les apparences les plus naturelles, il distribue la lumière sur ses divers groupes et il les varie par le clair-obscur là où leur monotonie est inévitable. Tantôt une illumination, un feu de joie ou un ballon de nuit lui fournissent l'occasion de se ménager sur le devant un vigoureux repoussoir; tantôt les figures s'enlèvent sur le ton soutenu des vieux remparts de la ville, ou bien sur un fond d'architecture tendue de velours, car dans les jours de solennité religieuse, les édifices, les maisons, les églises de Rome sont vêtus de riches drape-

ries, lesquelles sont à leur tour rehaussées de petits tableaux grossièrement peints, représentant les pièces à conviction d'un miracle : des bras guéris, des jambes redressées, des armes d'assassins convertis, des cœurs dorés ou argentés. Autant de lithographies, autant de tableaux tout faits; aussi, bien des artistes les ont-ils pillées sans façon et sans rien dire. Les unes sont fortement contrastées; les autres restent blondes et rappellent une nature pénétrée de soleil, où il n'est pas d'ombre sans reflets. Thomas excelle également à écraser le crayon sur la pierre ou à le passer légèrement, soit pour éloigner certains objets, par exemple pour mettre à leur plan des fonds de ruines, comme dans la planche du *Colisée*, soit pour obtenir un effet tranquille, un effet de silence, comme dans l'intérieur de *l'Ara-Cœli le jour de Noël*.

Ah! c'était alors le bon temps de la lithographie, le temps où Charlet peignait nos mœurs aussi fidèlement que Thomas celles de Rome, le temps où Delacroix promenait sur la pierre les rêveries que lui inspirait le *Faust* de Gœthe, le temps où Carle et Horace Vernet crayonnaient la vie d'alors, hommes et chevaux, celui-ci avec une vérité d'avance photographique, celui-là avec son talent léger, souple, vif et *à fleur de peau*; c'était le temps où Decamps, Gavarni, Gigoux, Raffet, se préparaient à manier la lithographie comme les vieux maîtres avaient manié l'eau-forte. Oui, la lithographie était une manière d'eau-forte et qui traduisait plus sûrement encore la pensée du maître, une eau-forte que la morsure ne pouvait gâter, et qui reproduisait directement, dans leurs plus fines nuances, les volontés de la main libre, les caprices de l'humeur, les intentions de l'esprit. Hélas! nos peintres ont abandonné du même coup l'eau-forte et la lithographie, et c'est grand dommage, en vérité, car ces moyens rapides de composer un tableau, d'indiquer une scène, de rendre une impression du moment ou de prévoir un effet, conviennent surtout aux artistes de notre pays. Tous ne sont pas coloristes, il s'en faut; mais tous sont plus ou moins spirituels, intelligents, et par cela même capables de s'exprimer avec un simple crayon. La lithographie est, pour ainsi parler, la prose de la peinture; et combien des nôtres se tuent à rimer malgré Minerve, et desquels on peut dire : *Que n'écrit-il en prose!*... Mais les aquarelles de Thomas ont une bien autre saveur encore que ses planches lithographiques; ses tons, quelquefois tranchants, sont toujours vrais; ils présentent cette crudité qui est particulière au climat de Rome et à laquelle on s'habitue bientôt quand on habite l'Italie. Chez nous, une vapeur légère marie les tons en les rompant; elle en estompe la vivacité, elle en tempère la violence; il en est de même à Venise, à Amsterdam, en Angleterre, partout où l'air est

chargé de vapeur d'eau; mais à Rome les couleurs sont fières, le soleil les accuse vivement, et, loin de redouter l'intensité des tons, les Romains et les Romaines se plaisent aux colorations voyantes; ils se parent volontiers de rubans qu'ils attachent au chapeau ou à la ceinture : les femmes portent le ruban blanc pour saint Vincent, le ruban rouge pour Jésus, le ruban bleu céleste pour la Vierge glorieuse, le ruban violet pour la Vierge de douleur, le ruban noir pour sainte Anne et pour obtenir un bon accouchement.

Une chose qui frappe quand on parcourt le magnifique album de Thomas, c'est le perpétuel contraste que présentent dans la cité pontificale les hommes et les choses. Le grotesque et le terrible s'y heurtent à tout instant. On y rencontre une tolérance aimable sur certains points, et sur d'autres une sévérité sauvage; l'austérité la plus pure s'y trouve en présence des mœurs les plus relâchées, et cela dans un même corps. Le clergé y est à la fois charitable et dur, inquisiteur et mondain. Le prêtre qui va au spectacle en petit collet trouve tout simple qu'un boucher soit condamné aux galères pour avoir vendu de la viande un vendredi. Cette grande dame, qui se précipite sur le passage d'un cardinal et qui est si sincèrement heureuse de lui baiser la main, a peut-être fait écrire secrètement à Marseille pour avoir les œuvres de Voltaire. Qui le croirait? les exécutions à mort se font, à Rome, le premier jour du carnaval. De grand matin, on dresse l'échafaud à l'endroit même où l'on doit se divertir. Le condamné, avant d'être égorgé, est attaché à un chevalet, *cavaletto*, où on le frappe à coups de nerf de bœuf, et si le bourreau ménage le patient, il prend sa place[1]. Quand la justice est *satisfaite*, le carnaval commence, et c'est la cloche du Capitole qui donne le signal, cette cloche fameuse qui ne sonne qu'à la mort du pape ou à son élection. Rien ne peut donner une idée juste des folies auxquelles se livre la population romaine. Le plaisir le plus consacré par l'usage est de se jeter à la tête des dragées de plâtre et des sacs de farine, au bruit d'une musique enragée, avec des cris inhumains, avec des bonds indescriptibles... Pendant ce temps passe un convoi funèbre, qui parfois traverse lentement le *Corso* et coupe en deux la mascarade. Or, il faut savoir combien est sinistre la cérémonie des enterrements à Rome : le deuil est conduit par des pénitents de toutes couleurs tenant à la main une torche de cire allumée, fantômes dont les yeux sont des trous, et qui semblent porter en marchant le flambeau de leur âme... Et lorsqu'aura fini le tapage du car-

1. Il va sans dire que l'influence française a beaucoup adouci à Rome l'horreur des supplices, ainsi que Thomas pouvait déjà le constater en 1823.

naval, beaucoup de ces masques, ivres de gaieté, s'en iront se flageller à coups de discipline, au sein d'une obscurité profonde, sur le pavé d'une église où toutes les lumières seront éteintes... Ces contrastes, ils sont écrits avec tant de vérité et d'énergie dans les lithographies de Thomas, que son ouvrage peut tenir lieu d'un voyage à Rome, sans parler du charme secret qu'on y trouve quand ses croquis viennent en aide à la mémoire du voyageur rentré chez lui.

Contrairement à l'usage, le livre de Thomas fut pour lui une source de fortune. Plus que les tableaux qu'on lui fit peindre à Saint-Louis-d'Antin, à Saint-Roch et dans la salle du Conseil d'État, plus encore que cette belle *Procession de saint Janvier,* qui eut un si grand succès au Salon de 1822, ses lithographies l'enrichirent, et il allait s'élever à la *dignité* de grand propriétaire dans la rue Neuve-Saint-Georges, lorsqu'il fut ruiné par les devis imprévus de son architecte. Le chagrin qu'il en conçut altéra sa santé, et il mourut pauvre en 1834. Sans avoir à le juger ici comme peintre, nous pouvons dire que Jean-Baptiste Thomas a été un lithographe des plus habiles, que ses planches sont de véritables tableaux, que ses ordonnances sont ingénieuses, variées, pittoresques, et qu'il sait à merveille faire concourir à l'expression générale quelques détails significatifs et sobrement ménagés. La lithographie, encore une fois, était un art français au premier chef. Les Allemands l'ont appesantie et gâtée en voulant la faire servir à l'interprétation des tableaux; ils ont donné les graves allures de la taille-douce à ce qui devait avoir la vivacité, la liberté d'une eau-forte. Ainsi que la gravure en manière noire, la lithographie a produit dès l'origine ses chefs-d'œuvre; elle n'a eu de grâce que dans son enfance, et Thomas est un des trois ou quatre artistes qui l'ont le mieux comprise. Aujourd'hui que la photographie nous envahit de toutes parts, aujourd'hui que les arts ne deviennent populaires qu'à la condition de perdre leur naïveté, d'oublier leurs principes et de dénaturer leur caractère, nous éprouvons un plaisir d'autant plus vif à parcourir l'œuvre de Thomas, et surtout à feuilleter l'album de ses charmantes aquarelles. Comme Charlet, comme les Vernet, comme Géricault, Thomas sut populariser son art sans le dégrader. C'est un grand bien de répandre les belles choses; c'est une calamité de les avilir.

Mais pendant que nous lisons tranquillement ici les lithographies de Thomas, une tempête se forme à l'horizon qui peut-être changera la face de Rome et fera disparaître à tout jamais la physionomie de cette ville qu'on nomme éternelle. Ces fêtes si originales, ces cérémonies si imposantes et si grandes malgré leur pompe, ces plaisirs si violents et en même temps si naïfs et de si bonne foi, ces spectacles si bien inventés,

sous d'autres latitudes, pour remuer ensemble toutes les fibres de l'âme, enfin ces alternatives d'exaltation et de sommeil, de joie puérile et de farouche tristesse, cette religion tendre et lugubre qui tantôt se couronne de fleurs, tantôt se couvre de cendres... tout cela va peut-être s'évanouir. La sauvage campagne de Rome, que le génie du Poussin peuplait de héros, et sur laquelle il faisait passer le souffle des vents mythologiques, s'ouvrira sans doute aux utiles travaux du laboureur; une civilisation irrésistible condamnera la triste majesté de ce désert; les descendants de ces Israélites qui tuèrent Jésus-Christ feront passer des locomotives à travers le domaine étonné de son vicaire, devenu leur débiteur; les monastères hospitaliers, ces paisibles couvents de Camaldules, asiles de la méditation, du silence et de la pauvreté, seront peut-être transformés en casernes ou en bureaux de finance; les fresques de Michel-Ange et de Raphaël perdront en partie leur signification, leur raison d'être, et passeront, qui sait?... peut-être à l'état de beautés archéologiques, bientôt négligées et oubliées du grand nombre. Peut-être, enfin, que, de cette ville bâtie sur les débris des cultes antiques, il ne restera pas de plus vivant souvenir que les mémoires tracés sur la toile ou crayonnés sur la pierre, en attendant que les générations futures viennent interroger le passé, rapprocher les fragments épars, recomposer l'histoire, et distinguer, après des siècles, parmi tant de ruines!

CHARLES BLANC.

DESCRIPTION

DES DESSINS DE M. INGRES

EXPOSÉS

AU SALON DES ARTS-UNIS

Dans le jugement qu'il a porté ici même avec tant de finesse et d'autorité sur les dessins de M. Ingres, M. Henri Delaborde disait qu'en se prononçant hautement sur les titres de ce maître, l'opinion n'avait à craindre ni méprise dans le présent, ni démenti dans l'avenir. « Elle ne fera, ajoutait-il, que pressentir ainsi les jugements de l'histoire, qu'anticiper, sans usurpation d'aucune sorte, sur la gloire promise à ces œuvres et à ce nom, et, comme dit La Bruyère à propos d'un de ses contemporains illustres, que parler d'avance le langage de la postérité. »

C'est parce que nous partageons cette opinion d'un critique habituellement si sobre d'éloges, que nous avons pensé à décrire un à un les dessins de M. Ingres, exposés au Salon des Arts-Unis. Ces compositions si bien inventées, ces portraits si personnels, et jusqu'à ces rapides croquis dans lesquels le moindre repentir est un enseignement, deviendront un jour de précieux morceaux que l'on se disputera, et, sans nul doute, il sera curieux alors de connaître leur destination, leur provenance et leur histoire. Peut-être tel détail que nous jugeons futile aujourd'hui sera-t-il dans l'avenir un document curieux à l'aide duquel on pourra restituer un chef-d'œuvre à son véritable auteur. N'avons-nous pas sujet à tout moment de regretter l'absence de semblables travaux, en ce qui touche les dessins des grands maîtres que renferment les galeries de Vienne, de Florence, de Londres et du Louvre?

Le nombre des dessins de M. Ingres, actuellement exposés rue de Provence, s'élève à quatre-vingt-douze. Pour rendre plus faciles les re-

cherches des amateurs, nous les avons divisés en trois classes. La première comprend les compositions et les croquis se rattachant à des tableaux exécutés ou en projet; la deuxième renferme les portraits, et la troisième les études sans destination connue. Et, avant tout, disons que les morceaux de papier rapportés qui se trouvent dans presque toutes les grandes compositions dessinées de M. Ingres, les nombreuses répétitions peintes, avec changements, que le maître a faites de ses tableaux, montrent un artiste qui n'est jamais satisfait et qui est toujours en quête du mieux.

COMPOSITIONS ET CROQUIS

JÉSUS-CHRIST REMETTANT A SAINT PIERRE LES CLEFS DU PARADIS.

Le tableau, actuellement placé au Luxembourg, fut exécuté à Rome, en 1820, pour l'église de la Trinité-du-Mont, où une copie tient maintenant la place de l'original. Il a été exposé en 1855, gravé au trait dans le recueil de Réveil [1], et au burin par Pradier.

Parmi les dessins exposés de M. Ingres se trouvent deux esquisses faites pour cette peinture. La première, exécutée à l'aquarelle avec la silhouette des personnages tracée à la plume, appartient à madame Hauguet. La scène se passe dans l'intérieur d'un temple. Jésus-Christ, élevé sur une marche, domine ses apôtres groupés à sa gauche. D'une main il montre le ciel à saint Pierre agenouillé, et de l'autre il lui remet les clefs du paradis. Judas, qui déjà pense à trahir son maître, s'éloigne des autres disciples, tous animés d'une foi ardente. Signé : *Ingres, inv. et pinxit. Roma,* 1815. (Hauteur, 270 millimètres. Largeur, 180 millimètres.)

M. Ingres ne suivit pas, dans sa peinture, l'esquisse qui appartient à Mme Hauguet, mais bien celle que possède M. Gatteaux, et qui est crayonnée à la pierre d'Italie sur un papier jaune. Les principales différences qui distinguent cette étude de la précédente se trouvent d'abord dans la draperie du Christ qui est rejetée sur l'épaule au lieu de porter sur le bras gauche; ensuite, dans la figure de saint Matthieu, qui laisse voir ici sa main hors du manteau; enfin, dans le Judas, représenté non plus s'éloignant des autres apôtres, mais assis à l'écart. La scène, au lieu de se passer dans un édifice, est transportée au milieu de la campagne. Le paysage est largement indiqué par quelques coups de crayon. (Hauteur 290 millimètres, largeur 225.)

MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN.

Quatre études pour le *Martyre de saint Symphorien,* qui avait été commandé par

1. *Œuvre de M. Ingres gravé au trait par Réveil.* Paris, Firmin Didot, 1851.

le ministre des travaux publics pour l'église d'Autun, et qui fut exposé au Salon de 1827 :

1° Une tête vue de profil. Hauteur, 390 millimètres.

2° Étude pour l'un des licteurs. Hauteur, 400 millimètres.

3° Étude d'enfant nu. Hauteur, 280 millimètres.

4° Étude pour le paysan qui dans le tableau se tient près de l'enfant, et morceau de draperies. Hauteur du personnage, 255 millimètres.

Cette peinture, qui est exceptionnelle dans l'œuvre de M. Ingres, semble faite pour mettre en relief toute l'énergie, tout le savoir anatomique du maître. Il fut dès lors évident, pour quiconque voulut voir, que si M. Ingres recherchait, préférablement à toute autre qualité, la perfection de la forme dans la grâce des contours et le calme des attitudes, c'était non point par impuissance, mais par amour de la beauté.

Les quatre études exposées prouveraient, s'il en était besoin, ce que nous venons d'avancer. La tête, grande comme nature, que M. Ingres dessina pour la figure de licteur qui s'avance à droite dans le tableau, a toute la fierté d'une pensée de Michel-Ange. Avec un crayon noir et un frottis d'estompe sur du papier gris, le peintre a su être coloriste, et il a fait, dans un de ces moments de génie qui entraînent les plus sages, un éloquent chef-d'œuvre. Cependant, M. Ingres, craignant probablement de troubler l'économie de sa composition, ne transporta point sur la toile cette tête si expressive. L'esquisse pour la figure du licteur qui se retourne vers la foule est un dessin tracé d'une main aussi nerveuse. La tête, vue par derrière et crayonnée à côté de l'étude du corps, s'attache superbement au cou.

On remarque encore sur cette feuille deux croquis pour la main qui devait, dans l'intention du peintre, porter le faisceau et non le soutenir comme dans le tableau. La troisième étude est celle de l'enfant nu qui se serre contre sa mère. M. Ingres a transporté sur la toile cette figure si belle d'attitude, sans tenir compte de la seconde esquisse qu'il refit de la tête et dans laquelle le regard produit une si grande émotion. On remarque encore sur cette feuille des croquis pour la main et le bras de l'enfant.

La quatrième étude appartient à M. Flandrin. Elle montre le chemin parcouru par M. Ingres pour arriver à exprimer la noble figure du paysan qui, dans le tableau, se tient près de l'enfant dont nous venons de parler. Sur cette feuille, le personnage trahit l'état de son âme, c'est-à-dire le commencement de sa conversion, par la position de sa main entr'ouverte ou placée sous le menton dans une attitude pensive, tandis que dans le tableau le maître a posé cette main sur la poitrine. M. Ingres ne s'est

pas servi non plus, pour sa peinture, des belles études de draperies qui couvrent encore cette page.

Le tableau de *Saint-Symphorien* parut à l'exposition universelle de 1855. Nous eûmes aussi l'occasion de voir à l'exhibition des artistes vivants, faite en 1860 sur le boulevard des Italiens[1], un très-précieux dessin de M. Ingres représentant la composition entière quadrillée des lignes de la mise au carreau. Cette peinture n'a jamais été gravée qu'au trait dans le recueil de Réveil, et en bois dans cette Revue[2]. Mais il en existe une lithographie très-insuffisante, dont quelques épreuves ont été reprises à la pierre noire par M. Ingres lui-même, qui en a fait des morceaux sans prix. Une de ces épreuves appartient à M. Calamatta.

ROMULUS, VAINQUEUR D'ACRON, ROI DES CÉCINIENS, REMPORTE LES PREMIÈRES DÉPOUILLES OPIMES.

Ce fut le texte de Plutarque qui fournit à M. Ingres le motif de ce tableau commandé par Napoléon pour la galerie de Monte-Cavallo, tableau qui depuis a été transporté dans le palais de Saint-Jean-de-Latran. Cette composition est une de celles que M. Ingres préfère; aussi s'est-il plu à la répéter, en cherchant toujours un plus bel agencement, des groupes mieux liés, des attitudes plus fières et plus nobles. Dans l'un des dessins exposés, nous trouvons le dernier mot du maître sur ce sujet. Romulus, vainqueur du roi Acron, a revêtu la robe de triomphateur; il porte attachées à un tronc d'arbre les armes du vaincu, et d'un geste superbe il commande à son armée de le suivre. Le cortége des prêtres va ouvrir la marche; déjà il est en mouvement, et les capitaines transmettent aux légions l'ordre du souverain chef. Sur le second plan, deux fidèles serviteurs enveloppent d'un linceul le cadavre d'Acron, et s'occupent de rendre au roi vaincu les derniers honneurs. Un guerrier cherche à maîtriser le coursier indocile d'Acron, que le peintre a représenté tourné dans le sens contraire de la marche, pour mieux peindre la rébellion du noble animal contre ses nouveaux maîtres. Dans le fond, on aperçoit des soldats qui franchissent une barrière, et plus loin, sur une montagne, les Romains qui emmènent prisonniers les habitants de la capitale incendiée des Céciniens. Signé : *J. Ingres, inv. et pinxit. Roma,* 1808. (Largeur, 530 millimètres. Longueur, 335 millimètres.)

Ce dessin, légèrement exécuté à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, a été fait sur un papier-calque dont les nombreuses découpures indiquent de la part du maître l'intention d'en faire une œuvre achevée, accomplie; aussi nous estimons-nous très-heureux de posséder ce chef-d'œuvre, l'un des joyaux de notre collection. La parfaite ordonnance de la composition, le geste si fier du Romulus dont la tête rappelle les meilleurs camées antiques, la grande tournure des

1. Un catalogue de cette exposition a été fait par M. Ph. Burty.
2. Tome V, p. 325.

capitaines romains, la profonde douleur des serviteurs d'Acron, la grâce charmante de l'écuyer adolescent qui porte le casque de Romulus, la beauté héroïque du cheval, la majesté enfin du paysage où fume la ville incendiée, font de ce dessin une des pages les plus complètes et les plus capitales du grand maître moderne.

Il a été gravé dans le recueil de Réveil avec quelques changements sans importance, tels que : la suppression des arbres, d'un casque et d'un bouclier sur le premier plan[1].

A cette exhibition figure une seconde esquisse, qui est la première pensée de M. Ingres sur ce sujet. Dans celle-ci, qui se rapproche du tableau plus que la précédente, un seul serviteur, au lieu de deux, relève le corps d'Acron; le coursier est tourné dans le sens de la marche, et enfin le paysage, entièrement différent, ne laisse voir, dans le lointain, ni ville incendiée, ni habitants emmenés prisonniers, ni la grande ligne de la mer. Ce dessin, tracé à la mine de plomb, lavé à l'encre de Chine et légèrement colorié en quelques parties, appartient à M. Gatteaux. (Largeur, 505 millimètres. Hauteur, 355 millimètres.)

Cinq feuilles, faisant également partie de la collection de M. Gatteaux, et couvertes de dessins à la mine de plomb d'après le nu, accompagnent cette composition. La première représente Acron mort; le héros a quatre bras, qui sont les variantes de son attitude projetée. (Largeur, 310 millimètres.) La deuxième offre des études pour la tête, le bras, les mains et les jambes du Romulus, ainsi que l'esquisse du buste d'un guerrier vu par le dos. (Largeur, 370 millimètres. Hauteur, 220 millimètres.) La troisième contient des croquis pour la tête du soldat romain qui sonne de la trompette, et jusqu'à onze indications pour les mains et l'angle à donner au bras. (Largeur, 350 millimètres. Hauteur, 150 millimètres.) La quatrième renferme des études pour deux figures de capitaines, et neuf croquis de mains pour celui d'entre eux qui, plein d'élan, transmet aux bataillons l'ordre de Romulus. (Largeur, 360 millimètres. Hauteur, 220 millimètres.) Enfin, sur la cinquième feuille, nous trouvons de nombreuses études de jambes pour les personnages qui font partie du cortége sacré. (La figure d'un de ces personnages, représentée deux fois en son entier, a 215 millimètres de hauteur.)

Ces superbes esquisses tracées d'une main ferme prouvent irrécusablement, ainsi que le disait M. Delaborde, que « la science acquise en face des grands monuments de l'art s'allie, chez M. Ingres, à un ardent amour des vérités naturelles, à une sincérité parfaite devant les leçons de la réalité. »

A côté des dessins qui se rapportent à la peinture du *Romulus*, nous en trouvons un autre qui nous donne un curieux renseignement biographique. Il représente le peintre lui-même travaillant à son tableau dans l'église de la Trinité-du-Mont, dont la tribune était convertie pour lui en atelier. Des cartons gisent à terre et contre les murs, et on remarque, adossé à une chaise, un violon, qui rappelle la passion de l'ar-

1. En ce moment un artiste habile, M. Rosotte, grave cette composition pour la *Gazette*.

tiste pour la musique. (Largeur, 555 millimètres. Hauteur, 410 millimètres.) Dans cette aquarelle, commencée à Rome et achevée à Paris, M. Ingres donna au Romulus une barbe, tandis que dans la peinture du palais de Latran, ainsi que dans ses autres études, le héros est représenté imberbe, et avec raison.

ALEXANDRE ET ÉPHESTION.

Alexandre, assis dans sa tente, devant une table sur laquelle est posée la cassette qui contient les œuvres d'Homère, se retourne vers Éphestion, qui est appuyé sur le dossier du siége où Alexandre est assis. Le roi pose un cachet sur les lèvres de son confident, comme pour lui commander le silence. L'ouverture de la tente laisse apercevoir, dans le fond, le camp des Grecs établi au pied d'une colline couronnée par un temple. Ce dessin, exécuté à la plume et lavé d'encre de Chine, appartient à M. Gatteaux. (Hauteur et largeur, 180 millimètres.)

VIRGILE LISANT L'ÉNÉIDE.

Le poëte, debout, un papyrus à la main, lit l'Énéide devant Livie, Octavie et Auguste, qui sont assis au pied de la statue élevée à Marcellus. Au passage de la lecture qui commence par ces mots : *Tu Marcellus eris,* Octavie, émue par un douloureux souvenir, s'évanouit dans les bras d'Auguste, tandis que Livie, accusée de la mort du jeune héros, reste froide et immobile. Auguste ordonne à Virgile de s'arrêter. Agrippa regarde Livie, et Mécène est tout entier à la lecture des vers. Signé : *Ingres, inv. del. Paris,* 1850. (Largeur, 325 millimètres. Hauteur, 390 millimètres.)

Cette aquarelle, faite sur un papier-calque, appartient à M. Reiset. La douleur si profonde et si vraie d'Octavie, l'attitude dédaigneuse de Livie et la noblesse d'Auguste font de cette composition une des plus touchantes et des plus belles du maître. Quant à l'architecture, elle est traitée, jusque dans ses moindres détails, avec une sobriété remarquable et un goût parfait.

M. Ingres avait exécuté, sur le même sujet, un tableau pour la résidence du général Miollis, à Rome. Cette peinture, rentrée depuis en la possession du maître, a été détruite, et il n'existe plus dans l'état primitif, nous a-t-on dit, que la figure d'Octavie. L'aquarelle de M. Reiset, la gravure au trait, de Réveil, et celle au burin, de Pradier, nous montrent la pensée suivant laquelle M. Ingres voulut refaire son tableau, qui auparavant était en largeur et ne contenait pas la statue de Marcellus. Le Cabinet des estampes possède, de la gravure de Pradier, une épreuve d'essai retouchée par le peintre.

MORT DE LÉONARD DE VINCI.

« Léonard, plein de respect pour le prince, se mit sur son lit, et, lui racontant les accidents de sa maladie, demanda pardon à Dieu et aux hommes de n'avoir point fait pour son art tout ce qu'il aurait pu. Tout à coup, il lui prit un de ces paroxysmes,

avant-coureurs de la mort. Le roi se leva et lui tint la tête pour alléger son mal : mais, comme si ce divin artiste eût senti qu'il ne pouvait espérer un plus grand honneur sur la terre, il expira dans les bras du roi. » Ce récit de Vasari, fidèlement interprété par M. Ingres, nous dispense de toute autre explication. Le tableau exposé en 1824 appartient au duc de Blacas; il a été gravé par Richomme. Quant au dessin, fait sur papier-calque à la plume et à la sépia mêlée d'encre de Chine, avec rehauts de blanc, il ne diffère de la gravure au trait, de Réveil, que par l'attitude de l'homme placé à l'extrémité du lit. Ce serviteur a, dans le dessin, la tête découverte, et ne se retourne point vers les seigneurs qui accompagnent le roi. Signé : *Ingres, in. et pin.* 1818. (Largeur, 520 millimètres. Hauteur, 400 millimètres.

FIANÇAILLES DE RAPHAEL.

Raphaël ayant promis (à contre-cœur) d'épouser la nièce du cardinal Bibiena, le cardinal unit les mains des futurs époux. Signé : *Ingres, inv.* 1812, *Rom.* Au-dessus du trait carré, on lit : « Le cardinal Bibiena offre sa nièce en mariage à Raphaël. » (Hauteur, 180 millimètres. Largeur, 145 millimètres.)

Ce dessin, exécuté à la mine de plomb sur papier jaunâtre, avec rehauts de blanc, appartient à madame Hauguet. L'on n'y voit point, comme dans la gravure au trait, de Réveil, un jeune page auprès de la porte. M. Ingres avait fait de ce dessin un tableau pour la reine Caroline Murat; cette peinture a été perdue.

RAPHAEL ET LA FORNARINA.

Raphaël a cessé de peindre. Il se retourne pour voir si le portrait de sa maîtresse égale en beauté la Fornarina, qui est assise sur ses genoux. Jules Romain, qui traverse en ce moment l'atelier, ne peut retenir son admiration en présence du chef-d'œuvre que le peintre vient de produire. Signé sur le chevalet : *Ingres fecit.* 1825. Au-dessus du trait carré, on lit : RAPHAEL ET LA FORNARINE. (Hauteur, 180 millimètres. Largeur, 145 millimètres.)

Ce dessin, fait à la mine de plomb, avec rehauts de blanc sur papier rose, fait pendant au précédent et appartient à madame Hauguet. Il diffère beaucoup du tableau de la galerie Pourtalès, qui a été gravé au burin par Pradier, et au trait dans le recueil de Réveil. Dans la peinture de ce sujet, exécutée à Rome en 1814, la figure de Jules Romain ne se trouve point; le chevalet, tourné de côté, permet de voir le portrait de la Fornarina, et sur les murs de l'atelier l'on ne voit point *la Transfiguration* et le portrait du Castiglione, mais la toile de *la Vierge à la chaise,* posée sur un banc. Il existe une variante du même sujet, chez M. Müller, peintre à Stuttgart, et le maître possède encore une composition inachevée qui tient le milieu entre le dessin de madame Hauguet et le tableau de la galerie Pourtalès. Ce dernier tableau a été gravé dans le recueil de Réveil.

SERMENT DU DUC D'ALBE.

Le duc d'Albe, debout sur une estrade haute de quelques marches, reçoit de l'archevêque de Malines le chapeau et l'épée bénits par le pape Pie V, dans la nuit de Noël. Ce farouche gouverneur des Pays-Bas élève l'épée qui lui est remise, et paraît jurer, devant l'hostie placée au fond sur un autel, qu'il n'aura aucune pitié pour les hérétiques. (Hauteur, 425 millimètres. Largeur, 520 millimètres.)

Ce dessin en largeur et daté de 1815 appartient à M. d'Espréménil. Il diffère essentiellement de la gravure au trait faite par Réveil, d'après le tableau inachevé et commencé à la demande de la famille d'Albe. Dans cette peinture en hauteur et représentant l'intérieur de Sainte-Gudule, à Bruxelles, toutes les figures du premier plan sont celles du dessin, à l'exception du duc, qui, dans le tableau, est remplacé par un diacre. Ce diacre remet les insignes sacrés à l'archevêque de Malines, qui, au milieu d'une haie de hallebardiers, doit les porter au duc d'Albe, assis dans le fond sur une estrade élevée.

LE VOEU DE LOUIS XIII.

Le dessin exposé ici est la première pensée du célèbre tableau reproduit dans l'œuvre de Réveil et si connu par la magistrale gravure de Calamatta. Au lieu de songer alors à représenter la Mère de Dieu glorieuse et portant l'enfant entre ses bras, M. Ingres pensait à la montrer navrée de douleur derrière le cadavre de son fils soutenu et pleuré par deux anges. Le roi Louis XIII, dessiné seulement au trait, est vu à mi-corps, offrant à la Mère de Dieu son sceptre et sa couronne. Cette esquisse, faite à la pierre d'Italie sur papier jaune, appartient à M. Gatteaux. (Hauteur, 210 millimètres. Largeur, 170 millimètres.)

Le tableau, commencé à Florence en 1820, à la demande de M. le ministre de l'intérieur, fut payé à l'artiste 6,000 francs au lieu de 3,000 qui avaient été convenus. Il figura au Salon de 1824 et à l'exposition universelle de 1855. Il fut ensuite replacé dans la cathédrale de Montauban.

Nous trouvons encore pour cette peinture deux études importantes. La première est un essai d'ajustement pour la draperie de l'ange qui dans le tableau relève le voile de droite. Ce dessin, très-cherché, au crayon noir et blanc et à l'estompe, n'a été utilisé par M. Ingres, dans sa peinture, que pour la partie supérieure. Il est exécuté sur un papier violet et appartient à M. Gatteaux. (Hauteur, 340 millimètres.) La seconde est une belle et fière étude pour le corps de l'enfant Jésus. Sur cette feuille bleue, quadrillée pour la mise au carreau, on remarque encore de légères esquisses modifiant la forme et l'attitude des jambes et du talon gauche de l'enfant. Le dessin est à la pierre d'Italie, et il fait partie de la riche collection de M. H. de La Salle. (Hauteur, 370 millimètres.)

PIE VII EN PRIÈRE.

Pie VII, assisté de quatre desservants, prie, dans Saint-Pierre de Rome, au maître-autel dédié au pape, dont on lit le nom : ALEXANDER VII, PONTIFEX MAX. Signé : *Ingres. Rome,* 1808. (Hauteur, 145 millimètres. Largeur, 105 millimètres.)

Cette jolie petite aquarelle, avec quelques touches à la mine de plomb, montre avec quelle finesse M. Ingres saisit le caractère individuel de tous ses personnages. Pie VII, quoique vu de dos, est ici parfaitement reconnaissable, et l'on est même frappé de la ressemblance qui existe entre cette petite figure et le fameux portrait de David.

L'AGE D'OR.

Cette composition devait, avec celle de *l'Age de fer,* couvrir les murs de la galerie

de M. le duc de Luynes, au château de Dampierre. Pour *l'Age d'or*, le peintre a figuré des groupes oisifs qui, au milieu d'une nature riante et baignée par la mer, goûtent une félicité sans trouble et sans bornes. Pour *l'Age de fer*, il devait représenter la destruction de l'Acropole d'Athènes.

Ces deux superbes décorations ne seront, malheureusement, jamais achevées; *l'Age de fer* n'a même pas été commencé par le maître, et *l'Age d'Or*, qui ne compte pas moins de quatre-vingts figures, restera toujours à l'état d'ébauche.

Nous trouvons parmi les dessins exposés au Salon des Arts-Unis quatre études pour *l'Age d'or*. La première, à la mine de plomb, représente une jeune femme couchée à terre auprès d'une de ses compagnes assise, les mains jointes autour de ses genoux[1]. (Largeur, 250 millimètres. Hauteur, 150 millimètres.) La deuxième, également à la mine de plomb, montre une jeune femme enlaçant dans ses bras un jeune homme, appuyé sur sa poitrine, et qui la regarde amoureusement. Dans le haut de cette page on voit encore la légère esquisse d'une femme assise. (Hauteur de la femme, 290 millimètres.) La troisième, appartenant à M. Gatteaux, représente un homme assis dans une attitude nonchalante, et tenant son genou droit entre ses mains. (Hauteur, 200 millimètres.) La quatrième étude est celle d'un homme couché sur le ventre, le bras gauche reployé sous la tête, qui se relève. On remarque aussi sur cette feuille d'autres esquisses pour l'angle à donner au bras ainsi que pour la tête et la main, refaites une seconde fois. (Largeur, 350 millimètres.) La construction et la musculature de ce corps sont accentués avec une vivacité, une énergie, une perfection que le pinceau ne pourrait dépasser. Tout le monde a admiré le savoir prodigieux que révèle cette simple étude. Elle est exécutée à la pierre d'Italie et elle appartient à M. Gatteaux.

La *Gazette* en a donné une réduction fort bien dessinée et gravée dans l'article de M. Henri Delaborde.

APOTHÉOSE D'HOMÈRE.

Cette peinture, si justement célèbre pour la majesté de sa composition, pour ses attitudes et ses expressions pleines de noblesse, a été exécutée à Paris en 1827. Elle servait de plafond à la première salle du musée Charles X au Louvre. Après l'exposition de 1855, où elle figura, elle fut transportée au musée du Luxembourg et remplacée au Louvre par une copie. Cette page, d'une sévérité si noble et si éloquente, n'a encore été gravée que par Réveil, qui l'a reproduite sur un dessin au trait de M. Ingres.

Deux esquisses pour cette peinture figurent ici. La première nous paraît être celle de madame Hauguet, bien qu'elle soit plus poussée à l'effet que l'autre, appartenant à M. Reiset, conservateur des dessins au Louvre. La disposition générale est la même que celle de la peinture, et les différences n'existent que dans les détails et dans les attitudes des figures. L'*Iliade*, dans ce dessin lavé à l'encre de Chine, tient une épée, et l'*Odyssée* se retourne vers Homère; près de celle-ci reposent à terre le bâton du voya-

1. Cette charmante esquisse est reproduite à la fin de notre article.

geur et la besace du pèlerin; une lyre est entre les deux figures. Les noms des personnages inscrits à côté de chacun laissent voir que M. Ingres eut primitivement l'idée de placer, parmi les admirateurs d'Homère, Boccace et Protogène; d'autres notes indiquent aussi la pensée qu'aurait eue le maître de représenter des bas-reliefs sur les degrés qui conduisent au trône du poète divinisé, ainsi que sur les piédestaux placés à droite et à gauche. Le temple devait se détacher sur des massifs d'arbres. (Hauteur, 205 millimètres. Largeur, 305 millimètres.)

La deuxième esquisse n'est qu'une simple indication, faite au trait, avec un crayon et une plume sur un papier-calque. Toutes les figures sont nues, à l'exception de celles d'Apelles, du Poussin et de Corneille. Dans cette étude, comme dans la précédente, la Gloire porte d'une main le flambeau de l'immortalité et de l'autre dépose sur la tête d'Homère une couronne, qu'elle tient de ses deux mains dans le tableau. L'*Iliade*, semblable à celle de la peinture, a son épée posée près d'elle sur les marches, et l'*Odyssée*, qui n'est point encore celle de la toile, appuie son front sur sa main gauche. Signé : *Ingres à son excellent ami M. Fréd. Reiset.* (Largeur, 310 millimètres. Hauteur, 235 millimètres.)

APOTHÉOSE DE NAPOLÉON I.

Le tableau, exécuté en 1853 pour servir de plafond à l'Hôtel de Ville de Paris, fut exposé au Salon de 1855. Dans les voussures, M. Ingres peignit les capitales de l'Europe prises par le conquérant. Ce sont les esquisses pour deux de ces villes que nous voyons ici. L'une tient ses genoux entre ses mains dans une attitude qui annonce la résignation. (Largeur, 340 millimètres.) L'autre représente Madrid. Fière et grande dans son malheur, elle a conservé sa couronne sur la tête et serre avec force de la main droite le poignard dont elle frappera à mort son vainqueur. (Largeur, 380 millimètres.)

Un dessin de l'apothéose de Napoléon, dans la forme d'un camée, figurait en 1860 à l'exposition du boulevard des Italiens. On a sculpté cette composition dans la nacre d'une large coquille, et d'après elle on a frappé une médaille.

SONGE D'OSSIAN.

La grande estime de Napoléon pour les poésies d'Ossian, les controverses nombreuses auxquelles elles donnèrent lieu, firent que plusieurs artistes distingués, au commencement de ce siècle, puisèrent dans ce poëte des motifs de peinture. M. Ingres eut l'idée de représenter, pour le plafond de la chambre à coucher de l'empereur, au palais Monte-Cavallo, Ossian endormi sur un rocher, du haut duquel on aperçoit la mer. Un dogue veille pendant que le vieux barde repose et voit passer en rêve les illustres guerriers de Morven : Fingal, le chef des braves, Oscar, Ryno, Dermid, Dargo et tant d'autres qui méritèrent une place sur les nuées légères, devenues leur demeure. Les plus belles d'entre les clartés qui brillèrent sur Morven, Evir, Minona, Clatho, Sulmina, charment par les accords de la harpe les âmes des héros, et Malvina soutient le bras du barde qui la pleure, car, suivant les Calédoniens, la mort ne rompit point les liens du sang et de l'amitié.

Ce dessin, exécuté sur papier-calque, à la plume et à l'encre de Chine, rehaussé de blanc et de couleurs à l'eau sur la figure d'Ossian, appartient à madame Hauguet. Il ne diffère de la gravure de Réveil que par l'absence des deux chiens qui sont à droite, et par la chevelure de Malvina qui, dans le dessin, flotte librement sur les épaules de l'héroïne. Signé dans le bas : *Ingres inv. et pinxit. Roma, in ædibus Monte Caval.*, 1812. (Hauteur, 250 millimètres. Largeur, 195 millimètres.)

L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE ET LA SCULPTURE.

L'Architecture est assise au centre de la composition, une règle et un compas dans les mains. Sur elle s'appuient, la Peinture d'un côté, la Sculpture de l'autre; toutes deux caractérisées par leur attribut. Ce dessin a été tracé à la plume sur papier-calque et fait partie de la riche collection de M. Gatteaux. (Hauteur, 170 millimètres.)

Ce groupe, si bien pondéré et si bien composé, a été imaginé pour servir de grande médaille d'émulation aux élèves des Beaux-Arts appartenant à la section d'architecture. La médaille a été exécutée par M. Gatteaux, membre de l'Institut; elle a été gravée au burin par M. Dien, au trait dans le recueil de Réveil, et en bois dans la *Gazette*, en tête de la *Grammaire des Arts du dessin*; mais le bois gravé à cette occasion laissant à désirer, M. Charles Blanc l'a fait recommencer et on le trouvera parfaitement rendu dans la réimpression de sa *Grammaire*. On remarquera, sans nul doute, la délicate intention qui a porté M. Ingres à personnifier la Peinture par la figure d'Hélène, telle que la conçut son maître David pour le tableau du Louvre représentant *Hélène et Pâris*.

L'HISTOIRE ET LA POÉSIE S'APPUYANT SUR LA GRAMMAIRE.

Ces trois sciences sont personnifiées par trois femmes avec des attributs divers. Une règle et un parchemin, sur lequel sont écrites des formules, caractérisent la Grammaire; un sceptre et un diadème distinguent l'Histoire, et une lyre avec une couronne de laurier indique la Poésie. (Hauteur, 180 millimètres.)

Ce dessin, fait à la mine de plomb, est un projet de médaille. Il est couvert de notes manuscrites, entre lesquelles on remarque celle-ci, dans le haut de la page à droite : *Offrir à l'Académie française*. Réveil l'a gravé dans son recueil.

ÉTUDES POUR DES VITRAUX

La suite des études, faites pour des cartons devant servir de modèles aux vitraux des chapelles de Dreux et de Saint-Ferdinand, ne comprend pas moins de soixante-cinq feuilles couvertes de figures nues ou drapées. Les cartons coloriés font partie du musée du Luxembourg. Les verrières faites d'après ces cartons ont été fabriquées à Sèvres sous la direction de

M. Brongniart. Saint Philippe et saint Ferdinand sont les portraits du roi et du prince d'Orléans. Le grand nombre de ces esquisses, presque toutes exécutées à la mine de plomb et appartenant à M. Gatteaux, a empêché, et nous le regrettons vivement, de les exposer en totalité.

Parmi celles composées pour la chapelle de Saint-Ferdinand, élevée à Neuilly sur les plans de M. Fontaine (à l'endroit même où arriva le funeste accident qui coûta la vie au duc d'Orléans), on a choisi :

SAINTE AMÉLIE, PATRONNE DE LA REINE.

Elle tient dans ses mains jointes une fleur, et une discipline attachée à sa ceinture pend sur sa robe.

SAINTE HÉLÈNE, PATRONNE DE LA DUCHESSE D'ORLÉANS.

Elle est couverte d'une dalmatique, porte d'une main un disque sur lequel est la figure du Christ, et soutient de l'autre une croix. Cette belle figure est reproduite ici.

SAINT RAPHAEL, PATRON DU DUC DE NEMOURS.

Le puissant archange est représenté avec des ailes et élevant vers le ciel ses mains jointes. On en trouvera la reproduction en tête de l'article de M. Henri Delaborde.

SAINT ROBERT, PATRON DU DUC DE CHARTRES.

Le saint évêque, une crosse dans sa main droite, un livre dans sa main gauche, tient ses regards élevés vers le ciel.

SAINT CLÉMENT, PATRON DE LA PRINCESSE CLÉMENTINE.

Le dessin exposé est l'étude que le maître a faite d'après le nu pour la figure de ce saint, représenté les deux mains élevées comme pour bénir.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, PATRON DU DUC DE JOINVILLE ET DE LA PRINCESSE MARIE.

Le saint, en proie à une de ses douloureuses extases, se frappe la poitrine et serre dans l'une de ses mains une petite croix. A l'exposition des Arts-Unis figure aussi l'étude que M. Ingres fit pour ce personnage, d'après le nu. Cette admirable académie serait digne de prendre place, dans nos musées, à côté des chefs-d'œuvre des plus grands maîtres.

SAINT ANTOINE DE PADOUE, PATRON DU DUC DE MONTPENSIER ET DE LA DUCHESSE DE NEMOURS.

Ce saint porte d'une main un lis, et de l'autre l'enfant Jésus, assis sur un livre et qui lui tend les bras.

SAINTE ADÉLAÏDE, PATRONNE DE LA PRINCESSE, SŒUR DU ROI LOUIS-PHILIPPE.

Cette sainte, épouse de l'empereur Othon II, laisse tomber de sa main droite une pièce d'or pour les pauvres, et porte de sa main gauche un sceptre et le globe impérial posé sur un livre fermé. La page est couverte d'études d'ornements.

Les verrières de la chapelle Saint-Ferdinand ont été reproduites en chromo-lithographie par M. Pierre Sudre.

Parmi les dessins exécutés pour les vitraux de la chapelle de Dreux, on en a choisi deux. L'un est l'étude faite d'après le nu pour la figure de sainte Clotilde, et l'autre sainte Hildegonde, représentée portant dans ses deux mains les Évangiles et un sceptre.

Ces deux séries importantes ont été gravées dans le recueil de Réveil. Toutes les figures de cette suite ont environ 370 millimètres de hauteur.

MADAME LA PRINCESSE DE BROGLIE.

Elle est debout, en toilette décolletée, avec un bijou pendu à son cou; elle s'appuie sur le dossier d'un fauteuil confortablement capitonné. Hauteur, 250 millimètres.

Ce dessin, sur papier-calque quadrillé pour la mise au carreau, avec quelques retouchés à la sanguine, est l'étude du tableau qui a été exposé au Salon de 1855.

LADY JANE MONTAGUE (projet de tombeau).

Lady Jane Montague, morte à Rome en 1815, repose étendue sur un lit. Deux anges ferment les rideaux de la vie sur cette femme qui s'endort un livre à la main pour ne plus s'éveiller. Des pilastres cannelés encadrent la composition et portent une frise surmontée des armoiries de la famille. Au milieu de la plinthe ornée de Génies soutenant des guirlandes, se détache un cartouche avec cette inscription : *Lady Jane Montague, obiit anno ætatis* XX... *Roma.* Signé : *J. Ingres, inv.* 1858 *et fecit. Roma.* (Hauteur, 335 millimètres. Largeur, 250 millimètres.)

Lady Montague était la cinquième fille du duc de Manchester; sa mère était sœur de la duchesse douairière de Bedfort. M. Ingres fit à Rome son portrait dessiné dans cette même pose et composa, depuis la mort de milady, ce mausolée dans lequel l'idée de la mort est exprimée avec tant de grâce et de mélancolie. Ce tombeau, si élégant et si pur dans ses moindres détails, a été gravé au simple trait dans le recueil de Réveil, et à l'eau-forte dans le dernier numéro de la *Gazette*, par M. Gaucherel, pour accompagner l'article de M. Henri Delaborde.

MAIN POUR LE PORTRAIT DE M. LE DUC D'ORLÉANS. Elle est représentée tenant un gant. (Largeur, 225 millimètres).

Le portrait, exécuté par M. Ingres pour la chapelle mortuaire de Neuilly, a été perdu en 1848. Il a été gravé dans le recueil de Réveil et au burin par Calamatta.

MAINS POUR LE PORTRAIT DE M. BERTIN. (Largeur, 200 millimètres). Ce portrait, le chef-d'œuvre, en ce genre, de M. Ingres, a été peint en 1832. Il a paru dans la salle Bonne-Nouvelle en 1846, et à l'Exposition universelle de 1855. Il a été gravé dans le recueil de Réveil et au burin par M. Henriquel-Dupont.

MAINS POUR LE PORTRAIT DE M. LE COMTE MOLÉ. (Hauteur de l'une, 190 millimètres; hauteur de l'autre, 120 millimètres). Chacune de ces mains est dessinée sur une feuille séparée. Le digne et vivant portrait de M. Molé, exposé dans la salle Bonne-Nouvelle en 1846, et à l'Exposition universelle de 1855, a été gravé au trait dans le recueil de Réveil, et au burin, avec un talent admirable, par Calamatta.

Ces quatre études de mains sont dessinées à la mine de plomb, sur un papier-calque.

PORTRAITS[1]

MADAME *** est représentée assise; une large ceinture serre sa taille, et une fourrure, indiquée avec quelques rehauts blancs, couvre ses épaules. Signé : *Ingres, févr.* 1826. (Hauteur, 280 millimètres.) Collection de M. Marcel.

Ce portrait est le seul dans lequel M. Ingres ait eu recours à un fond noir pour faire saillir la tête. Il est également le seul qu'il ait exécuté à la pierre d'Italie.

LA PETITE FILLE AU CHEVREAU. Le titre seul décrit suffisamment ce charmant dessin dans lequel M. Ingres a représenté une jeune fille âgée de huit ans, qui caresse un chevreau. Signé : *Ingres del.* (Hauteur, 150 millimètres.)

Ce portrait, traité par le maître avec un amour tout particulier, fait partie de notre collection. M. Dien en a exécuté une remarquable gravure en fac-simile, qui accompagne cet article.

M. VICTOR BALTARD, architecte du gouvernement et de la ville de Paris, est représenté au milieu de la cour d'un superbe monument. Un manteau à collet couvre ses épaules et cache en partie le chapeau qu'il tient de sa main droite et l'album qu'il porte

1. Tous les portraits exposés sont dessinés à la mine de plomb.

Gazette des Beaux-arts

[illegible] Rue Bonaparte 32 Paris

sous son bras gauche. On lit : *Offert à madame Baltard. Ingres del. Rom.*, 1837. (Hauteur, 275 millimètres.)

Ce portrait, un des plus accentués du maître, appartient à M. Baltard.

Madame Baltard est debout, au milieu d'un jardin fermé à droite par un riche portique. Son jeune fils, à la figure espiègle, la tête couverte d'un chapeau de paille, se serre contre elle. Sur un piédestal placé à gauche, on lit : *Offert à son ami M. V. Baltard. Ingres del. Rom.*, 1836. (Hauteur, 260 millimètres.) Collection de M. Baltard.

M. Besnard est représenté debout et en pied. Il porte une longue redingote à brandebourgs par-dessus un habit boutonné au-dessous duquel pendent de larges breloques. Il a dans sa main gauche sa canne et son chapeau. Divers monuments de Rome, qu'on aperçoit dans le fond, des débris de colonnes et des frises, sur un plan plus rapproché, indiquent ses goûts d'archéologie plus encore que sa profession d'architecte qu'il exerça fort peu. Signé : *Ingres fecit. Rome*, 1818. (Hauteur, 350 millimètres.)

Ce portrait appartient à M. Marcel.

Le Roi Charles X, dans son costume du sacre, est représenté debout, appuyé d'une main sur le sceptre et tenant de l'autre la main de justice. Sur les marches du trône sont couchés les étendards pris sur les Turcs à la bataille de Navarin. (Hauteur, 275 millimètres. Largeur, 195 millimètres.)

Ce dessin, quadrillé des lignes de la mise au carreau pour le tableau appartenant à M. de Fresne, a été reproduit dans le recueil de Réveil.

M. Cortot, sculpteur et membre de l'Académie, est assis, un crayon dans sa main droite. Signé : *Ingres à Cortot*. 1818, *Rome*. (Hauteur, 180 millimètres.)

Collection de madame de Comps.

M. Delécluze, assis dans un fauteuil, les mains croisées, dans une attitude pensive. La table près de laquelle il est assis porte des feuilles de papier, des volumes sur les beaux-arts, et le livre si intéressant qu'il a publié sur son maître, Louis David. Signé : *Son ami et condisciple del^vit. Ingres*, 1856. On lit encore en haut : *M. J. Delécluse*. (Hauteur, 240 millimètres.) Collection de M. Delécluze.

Madame Destouche, vêtue à la mode de l'empire, est représentée assise, appuyée contre le dossier d'un canapé sur lequel est jeté son châle. Une toque, ornée de plumes, couvre sa tête. Signé : *Ingres delineavit. Rome*, 1816. Collection de M. Destouche.

Ce portrait, malgré la bizarrerie du costume, ne laisse place en nous qu'à l'admiration. On y trouve une telle aisance de dessin qu'il semblerait que le maître ait laissé courir à l'aventure sa main sur le papier; et cependant quel calcul profond il a fallu pour faire un tel chef-d'œuvre!

Madame Ducloz-Marcotte est représentée assise. Elle tient un livre dans ses mains, et un bonnet tuyauté encadre son visage sur lequel les années ont empreint le caractère d'une vieillesse aimable et indulgente. Signé : *Ingres à son ami M. Marcotte*. 1825. (Hauteur, 190 millimètres.)

Ce beau portrait, avec rehauts blancs, appartient à M. Marcotte. Il a été gravé par Calamatta.

M. Hippolyte Flandrin, membre de l'Institut, est représenté debout. Il tient, légèrement relevé de sa main droite, le manteau qui couvre ses épaules. Signé : *Ingres à son ami et grand artiste Hippolyte Flandrin.* 1855. (Hauteur, 270 millimètres.) Collection de M. H. Flandrin.

Les églises de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-Germain-l'Auxerrois, dans lesquelles M. Flandrin s'est montré l'artiste qui de nos jours a le mieux compris la fresque et la peinture religieuse, proclament la justice de cet éloge qu'on est heureux de lire, tracé par la main de M. Ingres.

Madame Flandrin, debout, près d'une table sur laquelle est un vase, a une écharpe passée autour de ses bras ornés de bracelets d'or. Signé : *Ingres del. A son ami et illustre élève H. Flandrin.* Au haut on lit : *Madame Aimée-Hippolite Flandrin, née Ancelot.* (Hauteur, 270 millimètres.) Collection de M. Hippolyte Flandrin.

La famille Forestier est représentée réunie autour d'un piano sur lequel une jeune fille debout promène sa main gauche. La servante de la maison, comme les soubrettes de Molière, assiste, mais à distance, à cette réunion de famille. (Largeur, 320 millimètres. Hauteur, 210 millimètres.) Signé : *Ingres fecit,* 1806. Collection de madame Hauguet.

Ce naïf et charmant dessin, dans lequel toutes les têtes respirent tant de bonhomie et d'honnêteté, appartient à la première époque du talent de M. Ingres, avant que le peintre n'eût vu Rome.

M. Forster, graveur, membre de l'Institut, est assis, le bras droit appuyé sur le dossier de son siége. Son chapeau est posé, à droite, sur sa canne. Signé : *Ingres fecit.* (Hauteur, 260 millimètres.) Collection de M. Forster.

Ce portrait, dessiné d'une main nerveuse, est d'un modelé ressenti et il est coloré comme une peinture.

M. Nicolas-Marie Gatteaux, graveur en médailles, est assis, les mains jointes et son bras droit appuyé sur le dossier de son fauteuil couvert d'une housse. Signé : *Ingres fecit, en hommage à madame Gatteaux. Nauphle,* 3 *septembre* 1828. (Hauteur, 285 millimètres.) Collection de M. Gatteaux.

D'après ce portrait, mademoiselle Atala Varcollier fit une lithographie, et M. Dien exécuta en 1832 un remarquable fac-simile au burin.

Madame Gatteaux est assise dans un fauteuil. Un bonnet tuyauté couvre ses cheveux frisés en papillotes, et sa robe, avec manches à gigots, rappelle les modes de la Restauration. Signé : *Ingres à son ami Gatteaux.* (Hauteur, 290 millimètres.)

Ce dessin et le précédent sont deux des plus merveilleux qu'ait exécutés le maître. Aussi M. Charles Blanc les nommait-il, lorsqu'il nous disait dernièrement que les portraits de M. Ingres « ont prouvé à la photographie que l'art est, quand il veut, plus exact que la science, plus précis que les mathématiques, plus pénétrant que la chimie, plus sensible que le collodion, plus subtil que le chlorure, plus clairvoyant que la lumière, plus vrai enfin que la vérité même. »

M. Jacques-Édouard Gatteaux, graveur en médailles, sculpteur, membre de l'Institut. Il est assis, une loupe dans sa main gauche, prêt à entailler avec son ciseau une médaille placée en face de lui dans une boîte. Signé : *Ingres del.* 1834. *A madame Gatteaux.* (Hauteur, 285 millimètres.) Collection de M. Gatteaux.

M. Gatteaux, pendant son séjour à Rome, en 1809, comme premier grand-prix de gravure en médaille, connut M. Ingres et se lia avec lui d'une amitié qui ne s'est point refroidie depuis cette époque. C'est grâce à cette amitié et aux obligeantes démarches de M. H. Delaborde que nous devons cette exposition sans analogue, à laquelle M. Gatteaux a apporté trente et un dessins sans épuiser pour cela ses cartons, riches encore en esquisses du maître. Son portrait a été reproduit dans le recueil de Réveil, et au burin par M. Dien, qui n'en a gravé que le buste.

M. Hayard, debout, a près de lui sa jeune fille, devenue l'épouse de M. Duban, membre de l'Institut et inspecteur général des monuments civils. Son chapeau est posé sur une chaise placée à gauche. Signé : *Ingres à madame Hayard. Rome,* 1815. (Hauteur, 250 millimètres.)

Madame Hayard, également représentée debout, avec une écharpe sur son bras gauche, a près d'elle le second de ses enfants. Signé : *Ingres à M. Hayard. Rome,* 1815. (Hauteur, 235 millimètres.)

Les deux appartiennent à M. Duban.

Madame d'Herville, née Marcotte, est assise; ses mains jointes sont en partie couvertes par des mitaines. Signé : *Ingres del. A madame Marcotte d'Argenteuil.* 1834. (Hauteur, 250 millimètres.)

Ce dessin, appartenant à M. Marcotte, a été lithographié par M. Léon Noël en 1854.

M. Hittorff, architecte du gouvernement, membre de l'Institut, se tient debout, son chapeau dans la main droite. Signé : *Ingres à madame Hittorff.* 1829. Collection de M. Hittorff.

Ce portrait, gravé dans le recueil de Réveil, a été diminué de manière à faire disparaître en partie le chapeau et toute la main gauche. Dans l'état actuel, la figure n'a plus que 220 millimètres de hauteur.

M. Ingres, membre de l'Institut, s'est représenté lui-même, de face, le bras droit appuyé sur une table couverte de croquis. Signé : *Ingres à ses élèves. Rome,* 1835.

Ce superbe portrait, fait alors que M. Ingres avait cinquante-quatre ans, appartient à M. Calamatta. L'éminent graveur se trouvant en ce moment en Italie, l'on n'a pu exposer que le fac-simile très-fidèle qu'il avait gravé de ce dessin en 1839. Les traits de M. Ingres sont encore connus par un portrait qu'il fit de lui-même en 1804 et qu'on trouve reproduit dans le recueil de Réveil. De ce tableau, actuellement possédé par le prince Napoléon, il existe une répétition très-exacte faite par un

élève distingué, dans laquelle M. Ingres s'est représenté essuyant avec un linge l'ébauche tracée par lui sur une toile. Cette copie est conforme à la première pensée du maître, modifiée par la suite, ainsi qu'on peut le voir dans la gravure de Réveil. Le célèbre sculpteur Bartolini a fait aussi, d'après M. Ingres, un médaillon en plâtre tiré à fort peu d'exemplaires.

Madame Ingres, debout, a les mains placées l'une sur l'autre. Un bonnet élégant couvre ses cheveux lisses, et un châle est ramené sur ses bras ornés de bracelets. Sur ce beau portrait, exécuté avec un art et un soin infinis, on lit : *Madame D. Ingres. Ingres del.* 1852. (Hauteur, 227 millimètres.)

Mademoiselle Lescot (depuis madame Haudebourg) est assise, vêtue d'un costume de Frascatane, avec une épingle à poignée passée dans sa coiffure. Signé : *Ingres à Rome, en* 1814. (Hauteur, 245 millimètres.) Collection de M. Lemaistre.

Mademoiselle Lescot cultiva les arts avec succès. On connaît d'elle de charmantes lithographies, et on voit à Versailles plusieurs de ses toiles. Son portrait, si bien apprécié par M. Delaborde aux pages duquel nous renvoyons nos lecteurs, est celui qui réunit le plus grand nombre de suffrages parmi les artistes, et celui pour lequel M. Ingres lui-même paraît avoir une prédilection toute particulière.

M. Guillaume Guillon-Lethière, membre de l'Institut et directeur de l'École des beaux-arts, est représenté de profil. Il a une mise négligée qui n'exclut ni le goût ni le style. Signé : *Ingres à Rome.* 1811. (Hauteur, 190 millimètres.) Appartient à M. Lethière.

Le maître, dans ce dessin d'une délicatesse merveilleuse, a su tellement fixer la vie sur le papier, que la bouche entr'ouverte semble parler. Il a été gravé au pointillé par un anonyme.

Famille Lethière. M. Lethière, fils aîné du peintre dont nous venons de parler, est debout, vêtu d'un manteau à plusieurs collets. Sa femme, assise près de lui, tient sur ses genoux un petit bébé tout joyeux de jouer avec des pommes. Signé : *Ingres à M. Lethière. Rome,* 1815. (Hauteur, 265 millimètres.) Cabinet de M. Lethière.

Madame Magimel, assise sur un tabouret, promène ses doigts sur les touches d'un piano placé à droite. Signé : *Ingres à son excellent ami Magimel.* 1850. (Hauteur, 270 millimètres.) Collection de M. Magimel.

Ce fut M. Magimel qui eut l'idée de faire graver au trait par Réveil un grand nombre des compositions de M. Ingres, sous lequel il étudia la peinture.

M. Marcotte d'Argenteuil est représenté debout, la main gauche appuyée sur un meuble. Il a son chapeau dans la main droite posée sur la hanche. Signé : *Ingres delineavit.* 1828. *A Madame Marcotte d'Argenteuil.* (Hauteur, 260 millimètres.) Collection de M. Marcotte.

Ce beau portrait, dessiné d'un crayon fort large, a été reproduit dans le recueil de Réveil.

Napoleon Ier, couvert du manteau impérial, est assis sur un trône. Il tient dans sa main droite le sceptre, et dans sa gauche la main de justice. Dans le bas, sur la marche qui conduit au trône, se détache un aigle aux formes héraldiques. Signé : *Ingres pinx.* (Hauteur, 285 millimètres. Largeur, 185 millimètres.)

Ce dessin à la plume, lavé d'encre de Chine et de sépia, a servi pour le tableau qui fut exposé en 1806, et qui maintenant se voit dans la salle du Conseil, aux Invalides. Il a été gravé dans le recueil de Réveil.

Mademoiselle Ramel, sœur de madame Ingres, est représentée debout, les mains jointes. Signé : *Ingres del.* 1855. *A Mewng. A sa chère belle-sœur, mademoiselle Mathilde Ramel.* (Hauteur, 275 millimètres.) Appartient à M. Ramel.

M. Reiset, debout, a la main gauche appuyée sur la hanche, tandis que la droite, posée sur une chaise, tient un chapeau. Signé : *J. Ingres del. A madame Reiset. Enghien,* 1844. (Hauteur, 260 millimètres.)

Ce beau dessin, fait avec une grande franchise de crayon sur un papier rosé, avec quelques rehauts de blanc, appartient à M. Frédéric Reiset, le conservateur des dessins au Louvre.

Mademoiselle Reiset est représentée en pied, tenant entre ses bras un petit chien king's-Charles. Signé : *Ingres del.* (Hauteur, 250 millimètres.) Collection de M. Reiset.

M. Sturler, peintre distingué, auteur d'une très-belle illustration du *Dante,* qui n'est pas encore entièrement publiée, est assis, le bras droit posé sur le dossier de son siége. Signé : *Ingres del. A son ami Sturler.* 3 *sept.* 1849. (Hauteur, 245 millimètres.) Collection de M. Sturler.

M. le baron Walckenaer, membre de l'Institut et secrétaire perpetuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, est assis, et tient dans sa main gauche une tabatière. Signé : *Ingres à son ami M. Marcotte.* 1826. (Hauteur, 235 millimètres.)

Ce portrait, l'un des meilleurs de M. Ingres, qui a traduit heureusement toute l'amabilité du savant biographe de La Fontaine et de madame de Sévigné, appartient à M. Marçotte. Il a été lithographié par M. Léon Noël en 1853.

Madame la baronne Walckenaer, assise dans un large fauteuil de forme empire, tient à la main gauche un lorgnon à deux branches. Quelques coups de crayon indiquent une porte dans le fond. Signé : *Ingres à son ami M. Marcotte.* 1825. (Hauteur, 240 millimètres.)

Ce dessin, faisant partie de la collection de M. Marcotte, a été lithographié en 1853 par M. Léon Noël.

CROQUIS SANS DESTINATION CONNUE

Nous trouvons tout d'abord dans cette troisième partie, qui ne comprend que dix dessins, deux études à la mine de plomb pour une Vierge

représentée les mains jointes : l'une avant que le maître eût couvert le corps d'une robe et jeté un voile sur la tête, l'autre après. (Hauteur, 230 millimètres.) Viennent ensuite : un croquis à la plume, d'après une femme travaillant à l'aiguille (hauteur, 200 millimètres); une académie de jeune homme, la main droite élevée et regardant en l'air, qui appartient à M. Desgoffe (hauteur, 230 millimètres), et une autre, faite, comme la précédente, à la pierre d'Italie, d'après un homme âgé et assis. (Hauteur, 245 millimètres.)

Nous signalerons encore la tête d'une jeune femme dessinée, avec rehauts de blanc, sur la couverture d'un livre (hauteur, 310 millimètres); des études de jambe, de pied et de main, exécutées à la pierre d'Italie, qui font penser aux dessins d'André del Sarte ; et une ravissante tête de jeune fille très-faite, à la mine de plomb, qui rappelle les traits de la Fornarina dans l'œuvre du maître. (Hauteur, 245 millimètres.) Nous terminerons enfin ce travail en mentionnant deux dessins à la mine de plomb exécutés par M. Ingres d'après deux grands artistes des siècles passés, André del Sarte et Holbein. Le premier offre, sur une même feuille, une jeune femme agenouillée, un moine prêchant et un saint Roch (hauteur, 170 millimètres); le second (hauteur, 225 millimètres) est un admirable crayon à la mine de plomb, fait d'après le portrait de Henri VIII, représenté un gant dans une main et un poignard dans l'autre.

ÉMILE GALICHON.

DES CURIOSITÉS CHINOISES

EXPOSÉES AUX TUILERIES

Depuis quelque temps la foule se presse dans une des salles du pavillon Marsan pour voir les objets chinois que notre armée expéditionnaire a rapportés de Chine, et qui proviennent des palais d'été de l'empereur *Hien-Foung*, situés à *Yuen-ming-Yuen*, aux environs de *Péking*.

Ces objets, que la foule regarde avec plus de curiosité que d'admiration, et dont elle ne comprend point toute la valeur, sont cependant, à part un certain nombre d'exceptions, de grands et beaux échantillons de l'art chinois moderne, comme on n'en avait pas encore vu en Europe. Les pièces remarquables que l'on rencontre dans quelques cabinets d'amateurs, chez quelques marchands spéciaux de curiosités chinoises, et surtout dans la collection hors ligne, en pierres dures et en émaux cloisonnés, de M. de Montigny, notre consul général en Chine, ne pouvaient donner une idée des pièces de grandes dimensions en *jade* et en *émaux cloisonnés*, provenant du palais impérial de *Yuen-ming-Yuen*.

Je ne puis m'empêcher d'exprimer d'abord ici le regret, et un regret profond, que ces objets d'art soient tombés, avec tant d'autres, entre les mains de nos soldats, par le droit brutal de la guerre; et, ensuite, que les collections accumulées depuis plus d'un siècle dans les palais d'été des empereurs, collections assurément uniques en Chine, pour l'abondance et la rareté des objets, aient été dispersées à tous les vents, et qu'il n'en soit arrivé en France qu'un faible échantillon, lequel, à lui seul, est loin de suffire à donner une idée complète de l'art chinois.

Je regrette donc, à plusieurs titres, que les objets en question aient une telle origine; car, indépendamment de l'exemple fâcheux qu'un pareil acte donne à l'armée, il a pour résultat de jeter du discrédit sur la nation à laquelle cette armée appartient, surtout quand cet acte a lieu, non à la suite d'un assaut périlleux, mais de propos délibéré et de

sang-froid. Nous aurions certainement trouvé mauvais qu'en 1814 ou 1815 les armées de la coalition fussent allées saccager, et ensuite brûler les palais-musées de Saint-Cloud, de Versailles ou de Fontainebleau, quand même elles auraient eu aussi quelques vengeances à exercer. Nous nous sommes montrés en Chine moins généreux que les armées qui avaient envahi notre territoire. Cependant, je me plais à reconnaître que la France doit savoir gré à M. le baron Gros et au général Cousin-Montauban d'avoir refusé leur concours à lord Elgin pour incendier les palais d'été de l'empereur *Hien-Foung*. J'aurais voulu que le général Montauban, quelques jours avant, eût aussi refusé son concours au général anglais sir Hope Grant, pour son expédition de *Yuen-ming-Yuen*, où il n'y avait point d'armée tartare à combattre. La gloire de nos armes n'en eût pas souffert.

Par suite du pillage et de l'incendie des palais d'été de l'empereur *Hien-Foung*, que de milliers d'artistes et d'ouvriers chinois en tous genres sont maintenant sans travail et sans asile! L'enceinte immense de *Yuen-ming-Yuen* renfermait non-seulement de nombreux palais disséminés dans toutes ses parties, mais encore autant de groupes de petits villages d'artistes et d'artisans travaillant pour les palais et qui passaient leur vie avec leur famille dans ces riantes et paisibles demeures, occupés uniquement des travaux de leur art, sans inquiétude du lendemain. C'étaient Sèvres, les Gobelins, Beauvais réunis, quoique les grandes manufactures impériales de porcelaine, d'étoffes de soie, etc., fussent situées dans certaines provinces de l'empire où les matières premières se trouvent naturellement placées, et où des millions d'artistes et d'ouvriers étaient occupés, dans les temps de paix, à fabriquer ces merveilleuses pièces de porcelaine décorées avec tant de richesse et dont quelques échantillons se voient au musée royal de Dresde; ces pièces si délicates qu'on les croirait formées de vapeur condensée; ces étoffes de soie aux couleurs si éclatantes et en même temps si douces, d'un tissu si solide, et sur lesquelles on voit quelquefois se mêler, sans se confondre, l'or, les perles et les pierres précieuses sous toutes les formes. Mais la grande manufacture impériale de porcelaine de *Tching-te-Tchin*, située dans la province de *Kiangsi*, a déjà été, depuis plusieurs années, détruite par les insurgés, qui ont aussi détruit la grande *Tour de porcelaine* de *Nanking*, où ils ont établi leur quartier général. Ces hommes, qui portent partout où ils se répandent la dévastation et la ruine, et pour lesquels cependant des écrivains d'Europe montrent beaucoup de tendresse, aiment peu les arts; c'est peut-être là un titre à leur sympathie.

D'après un examen rapide que j'ai fait aujourd'hui même (7 mars)

des objets exposés, au milieu d'une foule compacte qui ne permettait pas le plus souvent de les voir de près, je vais tâcher d'en donner une rapide appréciation.

Je me trouve aidé, pour faire cette appréciation, par une étude déjà ancienne de l'histoire et de la civilisation chinoises, et par le secours très-récent, quoique moins complet que je ne l'avais espéré, d'un certain nombre de livres chinois sur l'*Histoire de l'Art en Chine*, que j'avais prié, sur son offre obligeante, M. le baron Gros, notre ambassadeur, lui-même artiste distingué, de me procurer en Chine, et que l'un de ses interprètes m'a achetés chez un libraire de *Péking* dont je possède la facture[1]. Ce libraire chinois, qui ne paraît pas fort au courant de la littérature des arts de son pays, n'a su en trouver que deux sur cinq très-importants que j'avais demandés, les autres ayant été remplacés par des ouvrages dont les titres sont un peu différents, et dont le contenu n'a aucun rapport avec les sujets en question. C'est là, au surplus, un de ces inconvénients auxquels on peut être exposé ailleurs et avec d'autres libraires que ceux de *Péking*.

J'avais puisé les titres des ouvrages demandés par moi en Chine (et qui ne se trouvent pas en Europe) dans le Catalogue chinois abrégé de la bibliothèque de l'empereur *Khien-Loung*, en dix volumes in-8° [2], com-

1. Au nombre de ces ouvrages chinois que j'ai reçus par M. le baron Gros, se trouvent une *Histoire de l'écriture* (sorte de peinture) *et de la peinture chinoises* en soixante-quatre volumes in-8, rédigée par ordre du célèbre empereur *Khang-Hi*, contemporain de Louis XIV, et publiée par les presses impériales de *Péking*, la quarante-septième année de son règne (en 1708), et une *Vie abrégée des peintres chinois*, depuis les temps les plus reculés (2000 ans avant notre ère) jusqu'à nos jours (l'édition est de l'année 1825, en trente-deux volumes in-12). On y donne la liste de douze cent soixante-cinq ouvrages chinois traitant de la *peinture* et des *peintres* chinois, ou dans lesquels il en est parlé avec quelques détails. Le nombre des peintres chinois dont il est fait mention est très-considérable.

2. Le *Catalogue raisonné* de la bibliothèque de cet empereur, l'un des plus grands qu'ait eus la Chine, est en cent volumes in-8. *Khien-Loung* régna soixante et un ans, et fit bâtir ou embellir tous ces palais de *Yuen-ming-Yuen* : l'un d'eux, construit à l'européenne, avait des *jets d'eau* comme à Versailles, inventés par le P. Benoist, missionnaire français, qui fut en même temps un très-grand ami des lettres et qui les encourageait avec magnificence, se plaisant à composer lui-même une foule de poésies et d'ouvrages divers. On trouve dans ce Catalogue 550 ouvrages différents, formant 5,956 livres, sur les *King*, ou *livres sacrés;* 253 ouvrages différents, formant 10,228 livres, sur les *He-chou*, ou *quatre livres moraux* de Confucius et de ses disciples. Les ouvrages sur les arts, *écriture* et *peinture*, y sont au nombre de 73, formant 1,606 livres; ceux sur les *vases* en métal, en porcelaine, et *objets d'art* de toutes sortes, avec *gravures* sur bois insérées dans le texte, sont au nombre de 25 et forment 201 livres. Je possède plusieurs de ces derniers ouvrages.

prenant les titres avec des notes succinctes de 10,412 ouvrages différents, sur tous les sujets, et indiquant au moins 300,000 volumes. Cette belle bibliothèque, qui renfermait aussi des manuscrits, et qui était placée dans trois grandes galeries magnifiques comme celles du Louvre, a été incendiée avec le palais qui la contenait, après cependant que M. Th. Wade, interprète de lord Elgin, et sinologue distingué, y eut choisi un bon nombre d'ouvrages (sans doute parmi les plus précieux et les plus rares), pour être envoyés au *British Museum*. Notre Bibliothèque impériale, qui possède déjà, il est vrai, un grand nombre de livres chinois, dont plusieurs, et les plus beaux, sont des dons de l'empereur *Khang-Hi*, faits par l'entremise des anciens missionnaires français en Chine, ne se sera pas enrichie, comme le *British Museum*, des belles éditions impériales du palais de *Yuen-ming-Yuen*.

L'art, en Chine, date des temps les plus reculés de l'histoire.

La première des grandes époques dans lesquelles on peut le diviser se place sous les dynasties *Chang* et *Tcheou*, de 1780 à 256 ans avant notre ère. C'est la grande époque de l'art de travailler les métaux, les pierres dures, les pierres précieuses, pour un but religieux, comme les *vases* qui servaient dans les temples à brûler des parfums, à renfermer tels ou tels objets. La *peinture* y était aussi employée avec succès. Cette époque a donné à l'art chinois une empreinte qu'il a toujours conservée depuis. C'est de là aussi que datent les plus beaux échantillons des vases de toutes natures et de toutes formes qui se sont conservés jusqu'à nos jours, tandis que la peinture de ce temps n'existe plus que dans les livres qui en font mention.

La seconde grande époque des arts en Chine se place sous les *Han*, de 200 ans avant, à 220 ans après Jésus-Christ;

La troisième se place sous les *Thang*, de 618 à 905 avant Jésus-Christ;

La quatrième sous les *Soung*, de 960 à 1120;

La cinquième sous les *Ming*, de 1368 à 1560;

Enfin la sixième sous la dynastie tartare mandchoux actuelle; mais particulièrement sous les deux règnes des célèbres empereurs *Khang-Hi* et *Khien-Loung*, qui donnèrent l'impulsion la plus heureuse et les plus grands encouragements aux lettres et aux arts qu'ils cultivaient eux-mêmes.

Il existe encore un assez grand nombre de vases antiques, en métal ciselé, incrustés d'or et d'argent; en émaux cloisonnés conservés religieusement de nos jours dans le musée impérial de l'empereur *Khien-Loung* (s'il n'a pas été détruit récemment), et dans des collections particulières, dont les *Catalogues descriptifs avec figures* donnent les noms.

Plusieurs de ces vases, à formes très-élégantes et d'un travail tout à fait extraordinaire, remontent à plus de quinze cents ans avant notre ère. J'ai publié dès 1837, dans le premier volume de ma *Description de la Chine*, le *fac-simile* réduit de vingt-quatre de ces vases (pl. 38 à 44) tirés de la *Description du musée de l'empereur Khien-Loung*, publiée à *Péking* en 1749 par ordre de cet empereur, et dont je possède un exemplaire en vingt-quatre volumes grand in-folio. On a de la peine à comprendre comment, à une époque si reculée, des artistes chinois ont pu imaginer des formes aussi élégantes, avec des ornements si variés, si fantastiques et en même temps si harmonieux, que les vases grecs, dits *étrusques*, peuvent à peine leur être comparés. Et, chose étonnante, cet ornement en forme de méandre, varié de différentes manières, que l'on croit d'origine hellénique, et qui a pris le nom de *grecque*, se trouve comme ornement principal et fondamental sur les vases chinois de la plus ancienne époque (de 1500 à 1800 ans avant notre ère) comme de la plus moderne, ce qui ne peut permettre de supposer que ce soit un emprunt fait à l'art grec, car l'antiquité de l'art chinois repose sur des faits historiques et archéologiques certains. La plupart de ces vases de la haute antiquité portent des inscriptions en anciens caractères figuratifs chinois, comme les hiéroglyphes égyptiens, que les lettrés des temps modernes n'ont pu expliquer qu'en partie.

Les grands et beaux vases en émaux cloisonnés qui sont exposés au pavillon Marsan sont des imitations des anciens vases dont je viens de parler. Ils ne remontent pas à une haute antiquité, ni même à une antiquité moyenne, comme on le croit généralement, parce que, dit-on, on ne fabrique plus en Chine, depuis bien des siècles, d'ouvrages d'art en émaux. C'est là une erreur qu'il est utile de ne pas laisser se propager plus longtemps. La preuve s'en trouve aujourd'hui même sous nos yeux. J'ai reconnu, sur le contour des cinq grands vases en émaux cloisonnés envoyés de Chine par notre armée expéditionnaire, une inscription en langue chinoise, gravée en creux et ainsi conçue (en lisant de droite à gauche) :

Tchi niên loûng Khiên tsîng Tá.

« Fabriqué dans les années de règne *Khien-Loung* des *Tá-Thsing* » (nom de la dynastie actuelle, qui signifie très-pure).

Il est dit : *pendant les années de règne Khien-Loung* (de 1735 à 1796), sans préciser l'année, parce que l'artiste qui a fabriqué chacune de ces grandes pièces y a passé peut-être cinquante ans de sa vie. Aussi n'y a-t-il que les empereurs chinois qui aient, comme *Khien-Loung*, fait con-

fectionner d'aussi grands objets d'art. Le travail de ces pièces, de dimensions jusqu'ici inconnues en Europe, est moins fini, moins délicat que celui des petits objets de même nature, parce que leurs dimensions ne le comportent pas ; c'est comme la peinture des grands tableaux comparée à celle des miniatures. Cela nuirait à l'effet qu'ils doivent produire. Mais il ne faudrait pas en conclure que l'art en Chine ne peut atteindre à la perfection du genre. J'ai vu de petits objets provenant de la même origine, entre autres un tout petit vase, également en émail cloisonné, du travail le plus fini qu'il soit possible de voir. Ce petit bijou porte aussi, sous le pied, une inscription chinoise qui prouve qu'il a été fait sous le règne de l'empereur *Tao-Kouang* (de 1821 à 1850). Il est donc aussi très-moderne. L'art de fabriquer des émaux cloisonnés est donc encore maintenant pratiqué en Chine. Seulement, il est probable qu'on n'y fait plus de grandes pièces comme celles qui sont exposées, parce qu'il n'y a plus d'empereurs grands amateurs de la littérature et des arts, comme les célèbres *Khang-Hi* et *Khien-Loung*, et que l'industrie des artistes s'est reportée sur les petits objets, d'un travail moins long et d'un débit plus facile.

La plupart des objets d'art provenant du palais d'été de l'empereur *Hien-Foung* portaient des étiquettes chinoises qui pouvaient être utiles à conserver, et qui prouvaient avec quel soin minutieux les conservateurs du musée impérial de *Yuen-ming-Yuen*, et même les préposés à la garde-robe de l'empereur, remplissaient leurs fonctions. Je tiens de la générosité de M. le lieutenant-colonel d'état-major Campenon un bracelet bouddhique en gros grains d'une espèce de terre cuite, sur chacun desquels sont représentées des tiges de l'herbe *kous'a*, employée dans les cérémonies bouddhiques, avec deux grains plus gros en pierre dure, couleur rosée, et quelques petits objets suspendus par des cordons de soie. A ce bracelet sont attachées deux étiquettes en caractères chinois, qui signifient ceci :

Première étiquette : « Sixième année du règne de *Tao-Kouang* (1826), « onzième lune, neuvième jour, l'empereur perd une petite perle et deux « petits ornements ronds (*kho*). » — Les petits objets perdus ont été retrouvés et sont rattachés par un nœud au bracelet.

Deuxième étiquette : « Quatrième année du règne de *Hien-Foung* (1854), « douzième lune, au commencement du septième jour, l'empereur perd « un petit *pendant* en bois. »

On voit par là que l'amulette bouddhique en question, sous forme de bracelet, porte avec elle son histoire.

Il y a cependant quelques-uns des objets exposés sur les deux étagères, et des moins précieux, qui portent aussi des étiquettes, mais d'une

autre nature. Ces objets pourraient être sans inconvénient séparés des autres.

Il y aurait beaucoup de choses à dire sur tous les objets exposés, dont je n'ai pas encore parlé, comme les belles pièces de jade en diverses couleurs, dont quelques-unes d'une dimension extraordinaire, et qui ont dû coûter aussi une vie d'homme à façonner, le jade résistant aux instruments d'acier les mieux trempés; un beau vase de porcelaine antique à fond jaune sans ornements; quelques petits objets en laque rouge délicatement fouillés; deux grandes chimères en cuivre coulé; d'autres en matières précieuses, avec des incrustations en pierres fines; deux sceptres, dont l'un en or massif, d'un travail admirable, portant trois pièces de jade vert sculpté, avec des incrustations en lapis-lazuli et en cornaline; deux riches poignards, dont l'un a la poignée enrichie de diamants; des armes de différentes espèces réunies en trophées, dont font partie plusieurs fusils à mèche et à supports et de grands sabres dentés, comme en avaient déjà les gardes des empereurs de la dynastie des *Thâng*; le costume de guerre incomplet de l'empereur *Hien-Foung*, avec son casque tartare; et enfin la *pagode* en cuivre doré qui porte enroulée à son sommet une longue inscription bouddhique en caractères sanscrits modernes. Mais il faudrait faire de tous ces objets curieux un examen plus complet que celui que j'ai pu faire en peu d'instants, au milieu de la foule compacte des visiteurs, qui ne permettait que difficilement de voir ces curiosités de près. J'ai voulu seulement, dans cette esquisse rapide, consigner mon impression, pour rendre à l'art et aux artistes chinois une justice que l'opinion des visiteurs, en général, ne semble pas leur accorder.

G. PAUTHIER.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE TABLEAUX MODERNES.

La collection de M. Wertheimber, qui ne contenait que trente toiles, a produit en une heure et demie 165,000 francs. C'est l'événement de la saison, qui avait été jusqu'à ce jour assez froide. Les maîtres modernes et tous vivants (sauf Decamps) n'ont donc point à se plaindre des amateurs, et la faveur semble de plus en plus acquise aux coloristes de notre école.

Mademoiselle Rosa Bonheur n'est certes point une coloriste, et cependant on se dispute à prix d'or les rares tableaux qui, de son atelier, ne partent point immédiatement pour l'Angleterre ou la Hollande. *Un troupeau de moutons au repos au milieu des bruyères, dans les montagnes de l'Écosse* (hauteur, 15 centimètres; largeur, 65 centimètres), a atteint 14,550 francs; une autre toile datée de 1856, 8,600 francs.

Une répétition de la *Patrouille turque* à Smyrne de Decamps a été disputée avec une ardeur singulière et a été adjugée pour 25,000 francs. Ce prix énorme a surpris bien du monde, car cette répétition, peinte il y a quelque cinq ans, n'avait ni l'exécution libre, ni le soleil, ni la chaleur, ni le bruit de celle qui fut exposée en 1831, et que nous revîmes à l'Exposition universelle de 1855. « Le *Cadji bey*, monté sur un cheval lancé au grand trot, est précédé et suivi des hommes de sa patrouille qui l'escortent à pied; ils volent, ils courent comme en tourbillon emporté par le vent. Ministres de justice expéditive, ils vont rançonner sans doute ou clouer par l'oreille à la porte de sa boutique quelque marchand qui a vendu à faux poids. Deux coureurs, désignant de la main le but de la patrouille, précèdent, armés de ces bâtons qu'ils lancent dans les jambes d'un délinquant, s'il cherche à prendre la fuite. D'autres entourent, d'autres suivent le cheval du chef. Attirées par le bruit, des femmes jettent un coup d'œil du haut d'une terrasse et de leurs fenêtres. » (Lettre de M. Leaves de Conches à M. Edwin Landseer). Les têtes, rendues énormes par les turbans, avaient été vivement critiquées; en les amoindrissant dans cette répétition, Decamps en modifia tout le caractère. Pour ceux de nos lecteurs qui collectionnent l'œuvre de Decamps (car Decamps avait lithographié lui-même son tableau pour *l'Artiste*), nous dirons que la terrasse à droite est remplacée par une fenêtre à travers laquelle on aperçoit deux visages de femmes curieuses, et qu'un balcon très-saillant règne le long de la maison du second plan. — *Les Potiers italiens*, 15,700 francs. Dans un atelier humide, un potier, en manches de chemise, travaille en poussant la roue du pied; il a à portée de sa main sa pipe, une carafe à demi pleine de vin; ses habits sont accrochés au mur près d'une image coloriée de la Vierge. Son petit garçon se roule avec un chien sur une natte de paille. Au fond, dans un second atelier éclairé par un coup de soleil, trois autres ouvriers mo-

dèlent des vases qu'une femme aligne sur des tablettes lorsqu'ils sont terminés. C'est une toile des derniers temps du maître, c'est-à-dire, avec les chairs lilacées et les ombres froides. Quelques jours avant, on avait vendu 80 francs le croquis au fusain qui lui avait servi d'étude et qui avait certainement plus de caractère que la peinture. — *Samson combattant les Philistins*, petite esquisse peinte sur papier végétal collé sur bois, 1,080 francs; il y avait beaucoup de verve. Ces prix énormes montrent en quelle estime le talent de Decamps est tenu aujourd'hui, même dans les répétitions, qui ne sont pour ainsi dire que des originaux de seconde main. Quoi qu'il en soit, ils rendent doublement regrettable le retard apporté par des formalités purement conventionnelles à la vente de son atelier. Il est à craindre qu'une réaction ne se fasse un jour ou l'autre, surtout pour les œuvres des derniers temps, et il serait à la fois habile et prudent de ne point renvoyer à l'an prochain une vente qui contient des toiles hors ligne.

Eugène Delacroix. 1847. *Fantasia arabe,* 3,200 francs. Au milieu des âpres montagnes de l'Atlas, des Arabes crient, déchargent leurs longs fusils, les agitent sur leurs têtes, courbés sur le col ou renversés sur la croupe de leurs chevaux qui s'enivrent, avec leurs cavaliers, de poudre, de poussière et de bruit.

Diaz. 1851. *Nymphe* assise sur un tertre, une draperie blanche sur les jambes, blonde avec des chevaux bruns, écoutant un Amour appuyé sur elle, 780 francs.

Gérome. 1857. *Arnautes en prière,* 2,550 francs. C'est, je pense, une répétition du tableau exposé en 1857. Tous ces Arnautes exécutent une prière en douze temps.

Marilhat. *Bazar à l'entrée de la ville de Jérusalem* (hauteur, 55 centimètres; largeur, 81 centimètres), 16,000 francs. Voilà une brave et solide peinture, une des meilleures pages de l'œuvre du maître pour l'agrément sévère de la composition et la largeur du faire. Le bazar est établi en contre-bas d'une terrasse au-dessus de laquelle se profile la ville.

Meissonier. 1858. Une bande de reîtres est réunie dans la grande salle d'un château fort. Deux d'entre eux jouent aux cartes, et l'un, pic, repic et capot, fait piteuse figure au milieu du groupe qui l'entoure en fumant ou buvant. Au fond, ceux qui sont revenus des erreurs de la dame de trèfle se chauffent philosophiquement sous le manteau de pierre d'une haute cheminée. Ce petit panneau, qui portait 27 centimètres de largeur sur 21 de hauteur, avait été acheté 25,000 francs à l'artiste; il est devenu à cette vente la conquête de M. Demidoff (également acquéreur du Decamps ci-dessus) pour la somme de 28,000 francs. Disons pour l'acquit de notre conscience que M. Meissonier nous a habitués à plus de fraîcheur dans les ombres, plus d'air dans les fonds, plus de liberté dans la composition, et surtout à moins de banalité dans le choix du sujet et des expressions.

Nous aurions désiré voir les amateurs s'enthousiasmer davantage pour un admirable paysage de Jules Dupré, *la Vanne,* qui s'est arrêté à 7,100 francs. C'est une perte pour le Luxembourg, car c'est incontestablement une des plus belles toiles de l'école moderne de paysage. Comment la décrire? Le motif n'est rien. Un peu d'eau qui dort au-dessous d'une vanne qui laisse s'échapper par les planches disjointes de minces filets de cristal... Mais que de bruits mystérieux dans ces coudriers qui se penchent! que de calme dans ces nénufars qui épanouissent leur feuille ronde et luisante! que de mystère et que d'humidité! que de grandeur calme dans ce coin inapprécié des badauds, qui n'a rien de convenu, rien de pseudo-antique, mais qui est la nature vraie et qui rappelle, disons toute notre pensée, qui égale les plus poétiques inspirations d'Hobbéma!

Un excellent paysage de Théodore Rousseau, *Effet de soir,* vigoureux et rappelant Diaz, — une mare où se reflètent de grands arbres éclairés par derrière, — 720 fr. Tant mieux pour son intelligent acquéreur !

A la vente que nous citions plus haut à propos des *Potiers italiens,* un curieux dessin de Decamps, à la mine de plomb, s'est vendu 305 fr. *Deux forçats,* deux bêtes humaines, les fers aux pieds, sont assis sur une poutre : quel mirage d'évasion vient mettre une étincelle dans leurs yeux caves? quelle sinistre anecdote rappelle un sourire sur leurs lèvres épaisses? L'un d'eux est philosophe; l'autre semble plus mélancolique... des larmes de crocodile, sans doute! Sur le mur on a charbonné un forçat *chourinant* un garde-chiourme, avec cette légende : *Mort à Micot!* Mais pourquoi décrire cette page si comiquement atroce? M. Eugène Le Roux vient de la lithographier avec une fidélité saisissante. On sait le cas que Decamps lui-même faisait des lithographies de cet artiste d'après ses œuvres. Celle-ci est une des bonnes feuilles à ajouter aux trente-cinq ou quarante qu'il a déjà faites d'après les tableaux, les dessins, les aquarelles de Decamps, tirés des cabinets les plus célèbres, et elle tiendra dignement sa place à côté du *Samson à la meule,* des *Sorcières de Macbeth,* du *Désert indien,* et de tant d'autres pages qui révèlent son habileté et sa science consommée du dessin.

VENTE DE MONNAIES FÉODALES

Nous donnons aujourd'hui quelques-uns des prix de la collection Rousseau. On verra que les pièces hors ligne ont atteint aussi des prix hors ligne. Mais s'il faut tout dire, le public a été extrêmement refroidi par le manque d'un assez grand nombre de pièces fort importantes, qui ne figuraient en réalité que sur le catalogue. De plus, les amateurs de la province ont témoigné une grande défiance. Depuis quelques années, ils ont été abreuvés de telles mystifications par des faussaires intelligents et dangereux, qu'en envoyant leurs commissions ils recommandaient toujours l'examen le plus scrupuleux. Le public parisien, cependant, connaissait bien la collection, et d'ailleurs l'honorabilité du rédacteur du catalogue devait couvrir la marchandise.

Les monnaies royales et les monnaies gauloises, qui composaient les autres parties de la collection et qui devaient être vendues l'hiver prochain, ont été achetées en bloc 60,000 francs par M. Rollin. Nous le regrettons, en ce sens qu'elles nous auraient valu de la part de M. Benjamin Fillon un catalogue raisonné et intelligent comme celui dont nous avions donné des extraits à nos lecteurs.

Charles II, 1285-1290. Piéfort d'argent d'un denier inédit. ✠ KAROLVS COMES. Croix. — ℟. ANDEGAVENSIS. Clef en pal, accostée de deux lis; celui de gauche vertical, celui de droite couché, afin de rappeler encore les rudiments du monogramme de Foulques. Ce superbe piéfort est unique. 135 fr.

Denier d'argent. ✠ LODOICVS. Croix. — ℟. BVRDELGALV. Trois croisettes avec un o au milieu. P. : 1,46. — R. Cette monnaie est on ne peut plus importante pour la filiation du type odonique bordelais, dont elle est le premier jalon. 120 fr.

Piéfort de billon de l'obole frappée à Guessin. ✠ ED' ⁰ REX ANGLIE. Croix. — ℟. DVX ACITANIE. Un léopard dans le champ, séparé de la lettre G par une barre. P. : 4,95. Ce piéfort est unique. 120 fr.

Guyennois d'or frappé à Bordeaux. ED PGNS REGIS ANGLIE PRINCIPES AQITANIE. Type des guyennois d'Édouard III, sauf que le heaume du prince est pointu. — ℟. ✠

GLIA IN, etc. Croix des guyennois. — R⁷. C'est la plus rare des monnaies du Prince Noir. 160 fr.

Denier anonyme. ✠ EPISCOPI VICI. Buste mitré d'évêque tourné à gauche, ayant une crosse devant lui. — ℟. ✠ SANTI PETRI. Croix catalane coupant la légende, accostée des deux clefs de saint Pierre. (*P. d'Av.*, LXXVI, 11.) — Unique. Cet exemplaire est celui de la vente Norblin. 102 fr.

Denier d'argent. MIL✠ en deux lignes dans le champ, avec un trait au-dessus. — ℟. PRE (P. REX.) en légende horizontale, avec un trait au-dessus. P. : 1,19. — Unique. L'exemplaire de M. Rousseau lui vient de M. Bigant. On n'en connaît pas d'autre, et tout porte à croire qu'il restera longtemps unique. 331 fr.

CHARLES VIII, ROI DE FRANCE. — Essai de blanc. ✠ KAROLVS : DEI : GRACIA : FRANCORVM : REX. Écu penché de France, surmonté d'un heaume ayant pour cimier une couronne royale, et orné de lambrequins. — ℟. COMES : PROVINCIE : ✠ : ET : FOR : CALQVERII. Croix fleurdelisée, cantonnée d'un A aux 1er et 3e, et d'une couronne aux 2e et 4e. — Unique. 401 fr.

Écu d'or au soleil ✠ IO : IA : TRI : MAR : VIGLE : ET : MARES : FRAN. Écu couronné chargé d'une fleur de lis, avec un soleil au-dessus. — ℟. XPS : VINCIT, etc. Croix fleudelisée. — R⁷. Duby a décrit cette rare monnaie, t. I, p. 97, et l'a fait graver assez mal au n° 5 de sa pl. XXV. Elle est d'un fort joli travail et reproduit exactement le type de l'écu au soleil frappé en France. 300 fr.

Plaque de billon. PETRUS : DEI : GRA : EPUS : Z : COMES : CAMERACEIS. Lion tourné à gauche, la tête coiffée d'un heaume ayant une tête de sanglier pour cimier. — ℟. MONETA DE CAMERACO, en légende intérieure. ✠ BENEDICTVS : QVI : VENIT : IN : NOMINE : DOMINI. Croix feuillée. — R⁷. Cette belle et rare pièce est aussi la copie d'une monnaie de Louis de Masle. L'évêque Pierre André, comme l'immense majorité des barons de son temps, ne sut pas avoir des types qui lui fussent propres. Il préféra contrefaire les espèces de ses voisins, méthode lucrative, permettant de faire circuler dans les mains du peuple, qui ne savait pas lire, des monnaies à un titre souvent beaucoup inférieur à celui du modèle. Il est vrai que l'exemple partait de haut, et qu'à cette époque les rois eux-mêmes exerçaient le métier de faux-monnayeurs. 471 fr.

Florin d'or. ANT'. CALAB'. LOTH. Z. B. DVX. Buste couronné, tourné à gauche. — ℟. *Croix de Lorraine.* FLOR-NANCEII. DVCIS. 1533; écu couronné. (*De Saulcy*. XV, 14.) — R⁸. On ne connaît que trois exemplaires de ce beau florin, dont la légende avait été mal lue. 250 fr.

Teston. *Croix recroisettée.* ANTHO' DVX CALAB LOTHO Z B; le duc en buste, la tête couronnée, posé de trois quarts, et tenant l'épée nue de la main droite. — ℟. MONETA NANCEI. Écu penché de Lorraine, surmonté d'un heaume également couronné, ayant un aiglon pour cimier, le tout adossé à un manteau. (*De Saulcy*, XVI, 3.) — R⁸. 202 fr.

Ducat d'or. *Croix de Lorraine.* CAROL. D. G. CAL. LOTAR. B. DVX. Buste tourné à droite. — ℟. *Croix de Lorraine.* MONET. AVREA. NANCEII. CVSA. Écu couronné. (*De Saulcy*, XXI, 6.) — R⁸. 211 fr.

Demi-ducat. ✠ CARO. D. G. CALAB. LOTH. DVX. Buste tourné à droite. — ℟. ✠ MONETA. AVREA. NANCEII. CVSA. Écu couronné. — R⁶. M. de Saulcy n'a pas connu cette pièce. 212 fr.

CHARLES DE FRANCE, 1468-1474. — Cavalier d'or. *Lis.* KAROLVS °.° DVX °.° AQVITANIE. Un annelet, marque monétaire, sous la lettre V du mot DVX. Le duc armé, portant l'écu écartelé de France et d'Aquitaine, la tête coiffée d'un heaume surmonté d'un lis pour

cimier et orné de lambrequins, passe à droite sur un cheval couvert d'un caparaçon à ses armes. Croix feuillée, cantonnée de deux lis et de deux léopards, dans un entourage à quatre lobes. — R. *Lis.* XPC : VINCIT :, etc. Annelet au-dessous du T de *Vincit.* circonscrit dans un cercle. — R8. Le cavalier d'or de Charles d'Aquitaine est l'une des plus rares pièces de la série monétaire de cette province. 250 fr.

VENTE D'ESTAMPES (COLLECTION LAJARRIETTE)

Nous détachons de la vente Lajarriette la section des estampes modernes. Les prix de cette vente pourront renseigner nos lecteurs sur des estampes dont la valeur courante est souvent une source de discussions et d'erreurs désillusionnantes. Mais nous commencerons par protester contre la division vraiment abusive du catalogue. Au dire des plus compétents, cette vente, qui a tenu six vacations, valait à peine d'en occuper trois. On fatigue, en morcelant ainsi des séries sans intérêt, et les marchands qui ne trouvent plus de lots un peu avantageux, et les amateurs qui ne veulent plus de pièces absolument faibles. Nombre de numéros restent sans acquéreurs à un franc! Quel détestable effet cela produit sur les suivants, même lorsqu'ils sont intéressants, et quelle fatigue pour les personnes qui sont obligées de suivre les vacations!

ANDERLONI. *Vierge et Jésus adorés par deux Anges,* d'après Titien, avant la lettre. Toute marge. 30 fr.

DESNOYERS (Baron Boucher). *François Ier et sa sœur Marguerite de Navarre :* « Souvent femme varie, bien fol est qui s'y fie. » Épreuve lettre grise, qui avait été encadrée. 28 fr. — *La Vierge de la maison d'Albe,* d'après Raphaël. Épreuve chine avant le linge, lettre grise, toute marge. 69 fr. — *Eliézer et Rébecca,* d'après N. Poussin. Épreuve lettre grise, toute marge. 60 fr.

DUPONT (Henriquel). *Le comte de Strafford marchant au supplice reçoit la bénédiction,* d'après P. Delaroche. Épreuve avant la lettre, toute marge. 105 fr.

FORSTER (F.) *Didon,* d'après Guérin. Épreuve lettre grise, sur chine (n° 40), toute marge. 30 fr. — *La Vierge de la maison d'Orléans.* Épreuve avant la lettre (n° 22), toute marge. 40 fr.

MASSARD (J.-B.-Raphaël-Urbain). *Sainte Cécile,* d'après Raphaël, avant la lettre. Elle avait été encadrée. 30 fr. — *Atala,* d'après Girodet. Épreuve avant la lettre, sur chine, toute marge. 25 fr.

MERCURI (P.), 1837. *Sainte Amélie,* d'après P. Delaroche. Lettre grise sur chine avant les mots *Reine de Hongrie.* 37 fr.

MORGHEN (Raphaël). *Jeanne d'Aragon,* d'après Raphaël, avant toute lettre, sur chine. Toute marge. 118 fr. — *Moncade à cheval,* d'après Van Dyck. Lettre grise, avant les contre-tailles sur la cuirasse; avait été encadrée. 61 fr.

PRÉVOST (Zachée). *Les Moissonneurs dans les Marais Pontins.* — *Le Retour de la fête de la Madone de l'Arc,* d'après Léopold Robert. Deux superbes épreuves signées, avant la lettre, sur chine, toute marge. 155 fr.

RICHOMME (J.-Th.) *La Vierge au livre,* d'après Raphaël. Épreuve d'artiste sur chine (n° 4), avec la remarque de la plante à l'eau-forte, au coin gauche en bas. 60 fr. — *Triomphe de Galathée,* d'après Raphaël. Lettre grise, les noms d'artistes à la pointe. Toute marge. 122 fr.

Toschi (P.) *Entrée d'Henri IV dans Paris,* d'après le baron Gérard. Épreuve avant la lettre. Toute marge. 200 fr.

Volpato (Jean). *Les chambres ou voûtes du Vatican,* d'après Raphaël, avant la lettre. Rares en cet état. — *L'Incendie du bourg.* — *Le Parnasse.* — *Saint Pierre délivré de prison.* — *L'École d'Athènes.* — *La Dispute du Saint-Sacrement.* — *Héliodore chas sé du temple.* — *Attila arrêté par la vision de saint Pierre et saint Paul.* — *La Messe.* Gravés par R. Morghen. 8 pièces. Elles étaient piquées et avaient été décollées après avoir été encadrées. 186 fr.

Au moment où nous écrivons ces lignes, commence la vente de la collection Arozarena, qui se continuera toute la semaine, jetant aux amateurs de la France et de l'Angleterre les frêles et admirables morceaux de papier où tant de grands artistes ont mis quelque chose de leur âme et de leur volonté. Tant pis, puisqu'elles quittent un possesseur qui les aimait avec une passion jeune et vivace; tant mieux, puisque ces belles inconstantes vont aller faire d'autres heureux.

VENTES PROCHAINES

Parmi les ventes intéressantes qui vont avoir lieu à l'hôtel de la rue Drouot vers la fin de mars, nous pouvons citer celle de la collection de tableaux hollandais réunie par James Odier. Peu nombreuse, cette collection contient des œuvres d'artistes peu connus, il est vrai, en France, mais qui doivent cependant intéresser nos amateurs, au double titre de la rareté et du mérite. Nous citerons deux jolis portraits de Terburg, une répétition du Tobie de Rembrandt, un Paysage des premiers temps de Hobbema, une Vue de Hollande avec des moulins de Van der Meer de Delft, un Jean Steen important, un Dirk Maas, un beau portrait de Bernard Van Orley, et un tableau fort important de Gaspard Netscher, représentant toute la famille de son tuteur, le docteur Fulleken. Cette dernière œuvre a été acquise du dernier descendant de cette famille. M. Escribe est chargé de cette vente.

La vente de la magnifique collection de lithographies de M. Parguez, dont nous entretiendrons prochainement nos lecteurs, est fixée au 21 avril prochain.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

Iconographie espagnole, *ou Collection de portraits, de statues et monuments funéraires inédits de rois, reines, grands capitaines, écrivains, et autres personnages de l'Espagne, depuis le XIe siècle jusqu'au XVIIIe, recueillie et dessinée par* Valentin Carderera, *peintre ordinaire de la reine d'Espagne; accompagnée d'un texte par le même auteur.* — *Madrid,* 1860; *Paris, chez* A. Legoupy [1].

M. Paul Chéron rappelait récemment dans ces colonnes, à propos de la découverte et des perfectionnements de la chromolithographie, le bel ouvrage qu'édite à Paris et à Madrid

1. Voir, pour les cinq premières livraisons, la *Gazette des Beaux-Arts* de mai 1860.

M. Valentin Carderera. Les quelques livraisons qui sont venues s'ajouter depuis un an à celles que nous avons décrites contiennent en effet des planches dont l'exécution est supérieure aux précédentes, et qui, par la perfection des rentrées, arrivent à donner une idée convenable des tableaux qu'elles veulent reproduire. Tel est le portrait de la *Princesse doña Isabelle,* dont l'original appartient au Musée national de Madrid; tel est surtout un cadre du temps qui réunit *Ferdinand Ier, roi d'Aragon, doña Léonore d'Albuquerque,* sa femme, et d'autres personnages célèbres contemporains, l'empereur Sigismond, le pape Martin V, etc. Dans cette dernière planche surtout, les tons orangés s'harmonisent avec beaucoup de vigueur avec les bleus et les rouges qui les environnent. Au reste, le grand secret de la chromolithographie n'est point dans le nombre des tons, il est avant tout dans la justesse des teintes plates qu'il faut juxtaposer, et plus les artistes simplifient leur palette, meilleur est le résultat.

Ces livraisons contiennent encore le tombeau de *don Bernardo de Anglesola,* l'un de ces neuf barons de Catalogne qui vinrent s'établir dans ce comté à la suite du héros légendaire Otger Gotland, et celui de sa femme *Costanza.* « Lors de notre visite au couvent de Poblet, dit M. Carderera, nous trouvâmes les deux statues mutilées et renversées sur le sol; celle de don Bernardo était en trois morceaux que nous parvînmes à réunir avec beaucoup de peine et à faire placer sur ce qui avait été la table d'autel de la Madeleine. Nous ignorons ce qu'elle est devenue. » Que pourrions-nous dire de plus éloquent en faveur de l'*Iconographie espagnole?* N'est-ce point une entreprise éminemment nationale que d'avoir sauvé de l'oubli tant de monuments, dont les ruines ont survécu à l'insouciance du peuple ou au vandalisme des réactions?

Après avoir pendant trente ans parcouru l'Espagne en tous sens, fouillé les monastères, pénétré dans les musées, forcé la porte des cabinets d'amateurs, recueilli, à Paris surtout, une collection immense de portraits qu'il lui a fallu comparer et classer, M. Carderera ne s'est trouvé encore qu'au milieu de sa tâche. Il lui a fallu déchiffrer les manuscrits, feuilleter les in-folios, écouter les légendes, en un mot faire marcher de front l'art et l'érudition, et relier par des idées générales les matériaux épars de l'histoire et de la tradition. De ce labeur passionné est sorti le beau livre dont nous parlons de nouveau à nos lecteurs, et qui est un monument unique dans l'histoire de l'Espagne moderne. Intéressant par les détails qu'il donne sur les mœurs, les goûts, la vie extérieure d'un peuple dont nous connaissons surtout, en France, la période hispano-flamande, il nous dévoile une école de sculpture dont nous ne soupçonnions ni l'efflorescence ni la grâce somptueuse.

Le tombeau de *don Jaime d'Aragon* et de sa femme *Blanche d'Anjou,* celui du prince *don Juan d'Aragon,* fils des rois catholiques, celui enfin de *doña Elisenda de Moncade,* continuent la série des mausolées, qui est fort intéressante à cause des monuments curieux, et souvent d'un travail exquis, qu'elle nous révèle, mais qui, en se reproduisant trop souvent, donnerait quelque monotonie à la publication.

Enfin, M. Carderera a fait lithographier sous ses yeux le portrait du poëte *Garcilaso de la Vega,* copié d'après un tableau contemporain qui appartient aux comtes d'Oñate, et un autre portrait de *don Francisco de los Cobos,* « grand commandeur de Léon et d'Aznaga, de l'ordre de Santiago, gouverneur civil et militaire de Cazorla, grand connétable de Castille et secrétaire d'État de l'empereur Charles V, duc de Sabiote, et seigneur des villes de Torres, Ximena, Régena et... autres lieux. » La tête est sérieuse et hautaine, le costume digne d'un seigneur si bien titré. Mais nous reprocherons à M. E. Beau une trop grande uniformité dans son travail de lithographe. C'est même

une observation que l'on peut faire sur l'ensemble de l'ouvrage. Une exécution trop précieuse, un dessin trop cherché dans les détails, atténuent parfois, aux dépens de l'effet général et de la silhouette, ce que l'on appelle le *caractère*. M. Carderera, qui a pris le parti de faire exécuter les planches à Madrid et sous ses yeux, devra, ce nous semble, exiger plus de liberté et d'entrain des artistes qu'il a rassemblés. Il ne faut pas seulement que l'*Iconographie* soit le monument historique le plus sérieux de l'Espagne, il faut encore et surtout que, par les souvenirs qu'il réveille, les exemples qu'il met sous les yeux, l'émulation qu'il doit exciter, il soit au delà des Pyrénées l'aube d'une résurrection de l'art.

Mais si nous recommandons aussi sincèrement cette publication à nos lecteurs, c'est qu'elle n'intéresse pas seulement les Espagnols; les souvenirs qu'elle évoque avec une érudition souple et fine, les détails de mœurs, de costumes, d'usages civils ou militaires qu'elle détaille avec une abondance de bon aloi, les monuments ou les portraits qu'elle met sous les yeux, sont dignes de piquer en tout pays l'intérêt des érudits et la curiosité des gens du monde.

PH. BURTY.

La discussion de l'adresse pour le paragraphe qui concernait le budget des missions et des musées a produit une vive sensation parmi les artistes. Nous avons applaudi avec eux aux excellents discours de M. le prince Poniatowski et de M. Mérimée, qui l'un et l'autre demandaient une augmentation des crédits relatifs aux lettres et aux arts. Voici un fragment du discours de M. Mérimée :

« Les missions scientifiques ont produit sans doute de grands résultats : je pourrais les citer; mais si je viens à comparer ce qui se fait par le gouvernement français avec ce qui se fait pour des missions semblables dans d'autres pays, alors, messieurs, j'avoue que cette comparaison est fort à notre désavantage. C'est ainsi que des savants ont été obligés d'abandonner Ninive faute de fonds au moment où ils venaient de découvrir des palais nouveaux, de nouveaux trésors pour l'archéologie; tandis que le gouvernement anglais envoie une expédition à laquelle il ne manque rien, ni les hommes, ni l'argent, ni les ressources de tout genre.

« Elle enrichit le Musée britannique d'une grande quantité de monuments de la plus haute importance, de telle sorte que si l'on veut étudier l'art assyrien, on est obligé d'aller à Londres. Récemment encore, il y a environ trois ans, le gouvernement anglais a envoyé une expédition à l'ancienne Halicarnasse, et un archéologue éminent, M. Newton, qui dirigeait cette expédition, bien muni d'argent, escorté d'une escouade de soldats du génie, ayant à ses ordres quarante matelots anglais très-intelligents, auxquels il adjoignit des travailleurs turcs, a pu trouver le tombeau de Mausole bâti par la reine Artémise.

« Et maintenant, le pays qui possède les fragments le plus beaux de Phidias possède encore des marbres nouveaux de Praxitèle, de Scopas et de Pythis. Si vous voulez étudier l'art grec, n'allez pas à Paris, n'allez pas en Grèce, allez au Musée britannique; c'est toujours ce qu'il faut dire si on vient à parler d'art et de sciences.

« M. le ministre d'État (je parle du dernier) s'est occupé avec un zèle très-louable de la restauration de la Bibliothèque impériale qui tombait en ruines. Le ministre de

l'instruction publique s'est occupé de la réorganisation de cette même bibliothèque; il y a introduit des améliorations très-bonnes; mais ni l'un ni l'autre n'ont pu réaliser une amélioration importante : donner à cet établissement un fonds d'entretien qui pût le mettre au courant des livres qui se publient dans le monde, des manuscrits et des estampes qui paraissent dans les ventes, des cartes de géographie qui viennent à paraître dans différents pays.

« Le Musée britannique dispose annuellement de 250,000 francs pour acquisitions d'imprimés, 250,000 francs pour reliure et 50,000 francs pour acquisitions de manuscrits. Je crois que l'an dernier nous avons dépensé à peine 25,000 francs pour acheter des imprimés, et, pour les reliures, à peine 15,000 francs.

« Quand je vois le Musée britannique doté de cette manière large et noble, j'admire la grandeur du pays qui l'a créé; mais quand je vois la Bibliothèque impériale, la collection encyclopédique par excellence de France, si pauvrement dotée, je ne puis m'empêcher de dire que les subventions sont insuffisantes.

« Je dirai la même chose de nos musées. Tout musée qui ne se complète pas, qui ne fait pas tous ses efforts pour se tenir au courant de la science, perd petit à petit son importance. Au contraire, un musée qui travaille à s'enrichir tous les jours finit par occuper le premier rang. C'est ce qui est arrivé au Musée britannique, que je cite sans cesse.

« Notre Musée impérial de France se trouve dépassé maintenant, à certains égards et pour certaines collections, par des musées qui n'existaient pas il y a quelques années : en Allemagne, par exemple, le musée de Munich, grâce aux encouragements vraiment royaux donnés par le roi Louis de Bavière, a pris une place considérable en Europe.

« Nous avons ici un musée créé nouvellement, particulièrement créé pour le peuple, et qui doit exercer une très-grande influence sur notre industrie nationale; je veux parler du musée de Cluny, qui intéresse au même degré les amis des arts et les ouvriers. Les ouvriers viennent y prendre des leçons pour leur industrie.

« Tout le monde sait que les arts ont une influence considérable sur la fabrication de la France. C'est peut-être au bon goût de nos ouvriers, à leur aptitude naturelle pour l'ornementation qu'ils doivent la préférence que l'on donne à leurs produits sur les marchés de l'Europe.

« Savez-vous ce que le musée de Cluny a de fonds d'entretien? 10,000 francs! C'est une somme tellement faible pour ses besoins, que c'est à peine si elle suffit pour acheter des armoires et des vitrines convenables. Je ne parle pas des objets qu'il faut disputer dans les ventes aux amateurs... »

Aux chiffres si éloquents cités par M. Mérimée, nous pouvons ajouter que la dotation du Cabinet des estampes qui, en 1807, s'élevait à 17,300 francs, ne s'est élevée l'an dernier qu'à 7,000 francs, et cela dans le temps où une seule estampe, *le Bourgmestre Six*, était achetée par un particulier 5,500 francs.

Mais le beau discours de M. Mérimée a été en pure perte, le Sénat ayant jugé, avec M. le ministre d'État votant contre lui-même, que les crédits étaient plus que suffisants!

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

BULLETIN DE L'AMATEUR

DE

TABLEAUX ET GRAVURES, BELLES ÉDITIONS ET LIVRES RARES

BRONZES, OBJETS D'ART ET CURIOSITÉS

Publicité spéciale pour les ventes d'objets d'art.

S'adresser, pour tout ce qui concerne le BULLETIN, à M. LEMOIGNE, 55, rue Vivienne, aux bureaux de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les lundi 14, mardi 15, mercredi 16, jeudi 17, vendredi 18 et samedi 19 janvier 1861,

Vente de miniatures, émaux, boîtes précieuses, tableaux anciens de diverses écoles, meubles et bronzes d'art. Le tout comprenant l'importante collection de M. Meynier Saint-Fol, et vendu par suite de son décès.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur, rue Choiseul, 11;

Assisté de M. Febvre, expert, 12, rue Laffitte.

—

Les 14, 15, 16, 17, 18 et 19 janvier 1861, continuation de la vente de miniatures, émaux, boîtes précieuses, tableaux anciens de diverses écoles, meubles et objets d'art.

—

Les 21 et 22 janvier 1861,

Vente d'objets d'art et curiosités, porcelaines de Sèvres, de Saxe et du Japon, bronzes meublants, meubles en laque de Chine, en marqueterie de Boulle, en bois de rose et en bois sculpté, mobilier en bois doré garni de tapisserie, objets divers.

Hôtel Drouot, salle 2.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Mannheim, expert, rue de la Paix, 10.

Exposition publique le dimanche 20 janvier 1861, de midi à 5 heures.

—

Les 24 et 25 janvier 1861,

Vente de la précieuse collection de bronzes italiens des XVe et XVIe siècles : groupes, statues, bas, moyens et hauts reliefs, flambeaux, candélabres, lampes, cassolettes, aiguières, plats, vases, mortiers, sonnettes, coffrets, encriers et objets divers, composant la collection de M. B. de M., *avant son décès*.

Hôtel Drouot, salle 4.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Roussel, expert, rue de Moncey, 16.

Exposition particulière le mardi 22 janvier.

Exposition publique le mercredi 23 janvier 1861.

—

Le 25 janvier 1861,

Vente d'objets d'art, tableaux et curiosités, porcelaines de Chine, de Sèvres, de Saxe et du Japon. Bronzes et objets divers.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Febvre, expert, 12, rue Laffitte.

—

Le 26 janvier 1861,

Vente de tableaux modernes : Troyon, Th. Rousseau, Willems, Meissonier, Pilz, Jeanron, Diaz, Chevet, Rida, etc.

Hôtel Drouot, salle 7.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Francis Petit, expert, rue de Provence, 43.

Exposition particulière le jeudi 24 janvier 1861. — Exposition publique le vendredi 25 janvier 1861.

—

Les 28, 29 et 30 janvier 1861,

Vente de la précieuse collection d'objets d'art, curiosités, tableaux et dessins anciens et modernes; faïences italiennes, faïences de Bernard Palissy, grès de Flandres, verrerie de Venise, verres de Bohême, émaux de Limoges, ivoires sculptés, bois sculptés; orfévrerie, armes, armures, porcelaines de Sèvres, de Saxe, de Chine et du Japon; bronzes dorés, meubles et objets divers, antiquités, vases grecs en terre peinte. Tableaux et dessins par Decamps.

Le tout composant le cabinet de M. Albert.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté, pour les curiosités, de M. Roussel, expert, rue de Moncey, 16;

Et pour les tableaux, de M. Francis Petit, rue de Provence, 43.

Exposition particulière le samedi 26 janvier 1861. — Exposition publique le dimanche 27 janvier 1861.

ART-UNION DE LONDRES

INSTITUÉE EN 1837 — **1860** — INCORPORÉE EN 1846

444, WEST STRAND. W.C.

Président :

THE RIGHT HON. THE LORD MONTEAGLE.

Vice-Présidents :

SA GRACE LE DUC DE NORTHUMBERLAND. | LE TRÈS-RÉVÉREND LORD ÉVÊQUE ELY.

Membres du Comité :

EDMUND E. ANTROBUS, Esq., F.S.A.
HENRY BAKER, Esq.
ROBERT BELL, Esq.
THOMAS BELL, Esq.
FRAS. BENNOCH, Esq., F.S.A.
J. B. BUNNING, Esq., F.S.A.
JOSHUA W. BUTTERWORTH, Esq., F.S.A.
B. B. CABBELL, Esq., F.R.S.
W. HOOKHAM CARPENTER, Esq. F.S.A.
REV. E. COLERIDGE.
GÉNÉRAL DERVILLE.
ROBERT DICKSON, M.D., F.L.S.
CHARLES JOHN DIMOND, Esq.
GEORGE DODD, Esq., F.S.A.
PROFESSOR DONALDSON.
WILLIAM EWART, Esq., M.P.
GEORGE GODWIN, Esq., F.R.S., F.S.A.
THOS. GRISSELL, Esq., F.S.A.
J. A. HALLETT, Esq.
PHILIP HARDWICK, Esq., R.A
EDWARD HAWKINS, Esq., F.S.A.
HENRY HAYWARD, Esq.
WILLIAM HERBERT, Esq.
CHARLES HILL, Esq., F.S.A.
HENRY T. HOPE, Esq.
ROBERT HUDSON, Esq., F.R.S.
JOHN MARTIN, Esq.
THÉODORE MARTIN, Esq.
R. MONCKTON MILNES, Esq., M. P.
H. A. J. MUNRO, Esq., F.S.A.
J. R. PLANCHE, Esq., ROUGE CROIX.
LEWIS POCOCK, Esq., F.S.A.
THE VERY REV. DEAN OF ST. PAUL'S.
J. R. SOHEN, Esq.
JAMES STEWART, Esq.
R. ZOUCH. S. THORNTON, Esq.
SIR GARDNER WILKINSON, F.R.S.
SAMUEL WILSON, Esq., Alderman.

GEORGE GODWIN, Esq., F.R.S., F.S.A., 24, Alexander-Square, Brompton.
LEWIS POCOCK, Esq., F.S.A., 20, Upper Gower Street.
} *Secrétaires honoraires.*

THOMAS SIMONS WATSON, Esq., B.A., *Secrétaire adjoint.*

Les souscripteurs pour une guinée sont membres de la Société durant l'année.
Le montant des souscriptions est affecté à l'achat de tableaux, dessins, émaux, statues, gravures et autres objets d'art.

Chaque personne qui souscrira pour une guinée pour l'année courante

AURA DROIT

A UN EXEMPLAIRE D'UNE GRAVURE EN TAILLE-DOUCE

PAR J. T. WILLMORE, A.R.A.

D'APRÈS LE GRAND TABLEAU ORIGINAL DE

J. M. W. TURNER

(Membre associé de l'Académie royale.)

ITALY

« Childe Harold's Pilgrimage; »

Et aura en outre la chance d'obtenir un des prix à tirer au sort qui donneront aux gagnants

LE DROIT DE CHOISIR UN PRÉCIEUX OUVRAGE D'ART A L'UNE DES EXPOSITIONS PUBLIQUES DE LONDRES;
A UNE STATUETTE EN BRONZE DE CARACACTUS, D'APRÈS J. H. FOLEY. R.A.;
A UN BUSTE EN PORCELAINE D'APRÈS L'ANTIQUE (L'APOLLON DU BELVÉDÈRE);
et d'autres ouvrages qui seront annoncés.
} Exécutés expressément pour la Société.

Une souscription de cinq guinées donne droit à une épreuve *avant la lettre* sur papier de chine, avec cinq chances de gagner un des gros lots.
Une souscription de deux guinées donne droit à un exemplaire sur papier de chine, avec deux chances de gagner un des gros lots.

Secrétaires honoraires pour Paris { **G. W. YAPP, Esq., Mr. FOWLER,** } **279, rue Saint-Honoré.**

BULLETIN DE L'AMATEUR.

L'Art-Union de Londres a pour objet de faire naître et propager le goût et l'amour des beaux-arts, et de venir en aide à leur avancement général dans l'Empire britannique, en donnant une grande publicité aux ouvrages des artistes anglais, et de concourir à l'élévation de l'art et de ses professeurs, en créant une plus grande demande pour leurs ouvrages, et un goût plus épuré de la part du public.

Elle est placée sous la direction d'un comité composé de ses propres membres, et dont les services sont honoraires. Quatre de ces membres cessent leur office chaque année, et sont remplacés par de nouveaux membres.

Chaque membre a droit en échange du montant de sa souscription :

1° A une épreuve d'une ou de plusieurs planches gravées pour le seul usage de la Société, et tirées pour les membres seulement ; à une entrée gratuite pour ses amis et pour lui à l'exposition des prix et à l'assemblée générale ; à un exemplaire du compte rendu annuel et de l'almanach.

2° Et à une chance dans la distribution des prix à l'assemblée générale annuelle.

Chances additionnelles. — Tout membre qui aura versé une guinée pour l'année courante, et qui désirera avoir une ou plusieurs chances additionnelles dans la distribution des prix, — mais sans gravure, — devra verser une demi-guinée en sus pour chacune de ces chances additionnelles.

Souscription d'Avance. — Le montant des souscriptions peut être versé d'avance ; chaque membre qui souscrira pour dix ans, en versant le montant de ces souscriptions en une seule fois, recevra *immédiatement* une des médailles d'argent exécutées pour la Société, une tazza en fonte, ou un buste en porcelaine, en sus des avantages assurés aux autres souscripteurs.

Le Prix de dix Guinées. — Chaque membre qui aura versé dix guinées pour plusieurs années consécutives, sans avoir gagné un prix, aura droit à un buste en porcelaine de Clytie.

Les prix obtenus comprennent le droit de choisir un ouvrage d'art d'une valeur de dix à deux cents livres sterling ou même plus (250 francs à 5,000 francs et plus), sous certaines restrictions, à une des expositions publiques de Londres de l'année courante, ainsi que des statuettes et autres objets d'art en bronze, en fonte, en porcelaine, et des photographies et chromolithographies exécutés exprès pour être distribués comme prix. Le tirage des prix se fait en séance publique par deux dames choisies *ad hoc* à l'assemblée générale des sociétaires, qui a lieu tous les ans le dernier mardi d'avril. Ceux des membres qui ont remporté un prix en reçoivent avis par la poste du soir.

Le comité choisira un ouvrage d'art pour toute personne qui aura gagné un prix ; si cette personne en manifeste le désir, ainsi que pour tous ceux qui, résidant a l'étranger, auraient négligé le soin de charger des amis de faire un choix pour eux.

Des Secrétaires honoraires et des agents sont nommés dans les principales villes du royaume, et dans plusieurs parties du globe. On peut verser chez ces Messieurs le montant des souscriptions ; c'est par leur intermédiaire que les membres reçoivent *franco* les gravures, mais les frais d'emballage et de transport des lots gagnés dans la distribution seront à la charge du gagnant.

Les souscripteurs qui ont versé une guinée pourront choisir au lieu de la gravure donnée pour l'année courante *une* des gravures suivantes :

Raffaelle and Fornarina ; ou The Surrender of Calais ; ou A Water Party ;	avec quelqu'un des « ouvrages extra, » viz.	gravures sur bois de L'Allegro de Milton ; » » du Voyageur de Goldsmith ; » » Childe Harold de Byron ; dessins au trait de Pilgrim's Progress ; » » The Castle of Indolence ; » » Gertrude of Wyoming ; » » Events in English History ; » » ou The Seven Ages of Man ; une gravure de The Entry into Jerusalem ; ou « Christ led to Crucifixion ;

Ou deux gravures suivantes, ou bien une seule avec un « ouvrage extra : » The Villa of Locullus ; The Prisoner of Gisors ; The Burial of Harold ; The Clemency of Cœur-de-Lion ; The Piper ; ou Comic Along ;

Ou, The Smile, and The Frown, avec quelqu'un des « ouvrages extra, » à l'exception des gravures sur bois " ;

Ou, An English Merrymaring in the Olden Time ; Tilbury Fort ; Harvest in the Highlands ; Venice ; Life at the Sea-Side ; ou une des Médailles en bronze ; sans « ouvrage extra. »

Il reste un nombre fort restreint des épreuves avant la lettre de chaque planche gravée pour la Société.

Un Exemplaire de la gravure « Italy » est exposé dans le magasin de M. FOWLER, 279, Rue Saint-Honoré.

VENTES DE LA QUINZAINE

Le mercredi 16 janvier 1861, salle n° 4,
Vente, après le décès de M. Marin Lavigne, de monnaies grecques, romaines et modernes.
Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 18, rue de Provence, assisté de M. Rollin, rue Vivienne, 12.

—

Le jeudi 17 janvier 1861, salle n° 6,
Vente de médailles des XVe et XVIe siècles et d'un joli choix de plaques et bas-reliefs en bronze.
Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Rollin.

—

Le vendredi 18 janvier 1861, salle n° 7,
Vente de tableaux anciens de différentes écoles arrivant de l'étranger.
Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios, expert, rue Lepelletier, 33.

—

Le samedi 19 janvier 1861, salle n° 4,
Vente de tableaux et objets d'art, curiosités.
Me Delbergue-Cormont, assisté de M. Dhios.

—

Les lundi 21, mardi 22, mercredi 23 janvier 1861, salle n° 3,
Vente des estampes du XVIIIe siècle, composant la collection Naumann, peintre de la cour de Dresde.
Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Rochoux, quai de l'Horloge, 19.

Le jeudi 24 janvier, salle n° 1,
Vente de bons tableaux anciens venant de l'étranger.
Exposition la veille.
Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios, expert.

—

Les 24, 25, 26 janvier 1861, salle n° 6,
Vente de la belle collection de médailles romaines et étrangères, bons ouvrages sur la numismatique composant le cabinet de M. Grepinet, de Reims.
Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Rollin, 12, rue Vivienne.

—

Les lundi 28 et mardi 29 janvier 1861, salle n° 3,
Vente de bonnes estampes anciennes, dessins anciens et catalogue d'objets d'art.
Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Clément, 3, rue des Saints-Pères.

—

Les 31 janvier, 1er et 2 février 1861, salle n° 3,
Vente de bonnes estampes anciennes, estampes historiques. — École française du XVIIIe siècle, portraits, dessins, livres à figures provenant du cabinet de M. de C...
Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Clément.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

BULLETIN DE L'AMATEUR

DE

TABLEAUX ET GRAVURES, BELLES ÉDITIONS ET LIVRES RARES

BRONZES, OBJETS D'ART ET CURIOSITÉS

Publicité spéciale pour les ventes d'objets d'art.

S'adresser, pour tout ce qui concerne le BULLETIN, à M. LEMOIGNE, 55, rue Vivienne, aux bureaux de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les vendredi 1er et samedi 2 février 1861,

Vente d'une Collection arrivant de l'étranger :

Armures, pièces d'armures et armes anciennes; riches meubles en bois sculpté anciens; plats et assiettes; faïences italiennes et de Bernard Palissy; médailles romaines et de familles consulaires en or, argent et bronze; monnaies françaises et étrangères en or, en argent et en cuivre; jetons dans un médaillier ancien en bois sculpté, composé de douze tiroirs.

Hôtel Drouot, salle 7.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur, rue Choiseul, 11;

Assisté de M. Juste, expert, rue Mazarine, 32.

Exposition publique le jeudi 31 janvier 1861.

—

Les lundi 4, mardi 5, mercredi 6, et jeudi 7 février 1861,

Vente de la collection de M. le comte de Montbrun :

Tableaux précieux des écoles italienne, flamande et française. — Objets d'art et de curiosité : Bijoux et orfévrerie des XVe et XVIe siècles; belles sculptures sur marbre, bois et ivoire; terres cuites, par Clodion; émaux de Limoges; verres de Venise; faïences italiennes de Bernard Palissy et autres; armes anciennes; objets divers des XVIe et XVIIe siècles; bronzes d'art florentins et autres; porcelaines de Saxe, de Chine et du Japon; grands et beaux vases en porcelaine de Chine; bronzes meublants; meubles en marqueterie de Boule et en bois doré; très-beaux cabinets italiens en ébène à sculptures et incrustations d'ivoire, etc.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de MM. Ferd. Laneuville, rue Neuve-des-Mathurins, 73, et Mannheim, rue de la Paix, 10, experts.

Expositions : particulière, le samedi 2; publique, le dimanche 3 février 1861.

—

Le vendredi 8 février 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité, tapisseries anciennes des Gobelins, tapis vénitiens et autres.

Hôtel Drouot, salle 1.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Febvre, expert, 12, rue Laffitte.

Exposition publique le jeudi 7 février 1861.

—

Le samedi 9 février 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité, meubles anciens, bronzes, groupes, figurines, statuettes, etc.

Hôtel Drouot, salle 3.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Febvre, expert.

Exposition publique le vendredi 8 févr. 1861.

—

Le lundi 11 février 1861,

Vente de tableaux anciens. École française : Boucher, Oudry, Greuze, Prud'hon, etc.

École flamande et hollandaise : Rubens, Van Dyck, Téniers, Hobbema, Netscher, etc.

Magnifique portrait de femme, par Rubens, et très-belle tête d'homme, par Van Dyck.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Ferdinand Laneuville, expert, rue Neuve-des-Mathurins, 73.

Expositions : particulière, le samedi 9; publique, le dimanche 10 février 1861.

—

Le mercredi 13 février 1861,

Vente d'une collection de faïences italiennes, allemandes et françaises des fabriques de Rouen, de Moustiers et de Nevers. — Plats, assiettes, groupes, figurines, sucriers, encriers, jardinières, etc.

Toutes ces pièces portent des marques très-rares.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, com-

missaire-priseur ; assisté de M. Febvre, expert.
Exposition publique le mardi 12 févr. 1861.

—

Le jeudi 14 février 1861,
Vente d'objets d'art et de curiosité composant le cabinet de M. L...
Armes et armures du XVIe siècle; faïences italiennes et françaises; verres de Venise, grès de Flandre; objets en bronze, fer forgé et ciselé; meubles de la Renaissance et Louis XIII; tapisseries, glaces, horloges, etc.
Hôtel Drouot, salle 4.
Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur ; assisté de M. Roussel, expert, rue de Moncey, 16.
Exposition publique le 13 février 1861.

Les vendredi 15 et samedi 16 février 1861,
Vente d'une très-belle collection de tabatières des époques Louis XV et Louis XVI, en or ciselé et émaillé, matières précieuses, cristal de roche, jaspe, agate orientale, etc.; plusieurs sont ornées d'émaux, portraits peints par Petitot; très-belle boîte enrichie de gouaches par Van Blarenberghe; autres richement garnies de brillants, émeraudes et rubis; magnifique bonbonnière en cristal de roche gravé en relief, montée en or et garnie de brillants; boîtes en écaille posée et piquée d'or, etc.
Hôtel Drouot, salle 5.
Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;
Assisté de MM. Mannheim, experts, 10, rue de la Paix.
Exposition publique le jeudi 14 février 1861.

PRIME OFFERTE AUX ABONNÉS

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Moyennant 150 francs, payables : 50 francs en souscrivant, 50 francs le 1er avril et 50 francs le 1er juillet prochain, toute personne a droit :

1° A deux années d'abonnement, soit aux années 1859 et 1860, soit aux années à courir 1861 et 1862 ;

2° Et à une magnifique épreuve de

L'HÉMICYCLE DU PALAIS DES BEAUX-ARTS

gravé par **M. HENRIQUEL DUPONT**, d'après **PAUL DELAROCHE**.

Les épreuves sont tirées avec le plus grand soin par MM. GOUPIL et Ce, éditeurs de cette remarquable planche, le chef-d'œuvre de la gravure moderne.

La gravure est accompagnée d'un trait explicatif des portraits qui figurent dans cette composition.

Les Souscripteurs qui payeront comptant recevront *franco*, avec la gravure de *l'Hémicycle*, les huit volumes déjà parus, ou l'abonnement à courir des années 1861 et 1862. Ceux qui payeront à terme devront ajouter 12 francs pour les frais de port et d'affranchissement.

Les Souscripteurs aux deux premières années, qui désireraient recevoir les huit volumes reliés (reliure élégante avec un fer spécial), voudront bien joindre aux prix ci-dessus 4 francs par volume.

Librairie de MICHEL LÉVY Frères, rue Vivienne, 2 bis, à Paris.

EN VENTE CETTE SEMAINE :

ŒUVRES CHOISIES DE GEORGE SAND

LE MARQUIS DE VILLEMER

1 volume grand in-18. — Prix : 3 francs.

LA VILLE NOIRE

1 volume grand in-18. — Prix : 3 francs.

LES GARIBALDIENS

RÉVOLUTION DE SICILE ET DE NAPLES

Par **ALEXANDRE DUMAS**, avec un fac-simile de Garibaldi.

1 volume grand in-18. — Prix : 3 francs.

POUR PARAITRE TRÈS-PROCHAINEMENT :

Varia, morale, politique, littérature (2e partie). 1 volume grand in-18..... 3 fr.

Du passé et de l'avenir des Haras, recherches sur le commerce, les dénominations et la production des chevaux, par FRANCISQUE MICHEL. 1 volume grand in-18..... 2 fr.

Histoire de la vie et des ouvrages de Bordas-Demoulin, par F. HUET. 1 volume grand in-18. (Collection Hetzel.)..... 3 fr.

Les Contes rémois, par le comte DE CHEVIGNÉ (4e édition), illustrés de 34 vignettes par MEISSONIER. 1 volume grand in-18..... 3 fr.

Les Histoires du Café de Paris, par CHARLES DE COURCY. 1 volume grand in-18..... 3 fr.

Singularités historiques et littéraires, par B. HAURÉAU. 1 volume grand in-18..... 3 fr.

Les Salons de Vienne et de Berlin, par l'auteur des HOMMES DU JOUR. 1 beau volume in-8°..... 3 fr.

EN VENTE :

LES EFFRONTÉS, comédie en 5 actes, par ÉMILE AUGIER. 1 vol. in-8°. 4 fr.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les lundi 4, mardi 5, mercredi 6 et jeudi 7 février 1861, salle n° 3,

Estampes et dessins.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 18, rue de Provence,

Assisté de M. Vignères.

Exposition le dimanche 3 février.

—

Le jeudi 14 février 1861, salle n° 3,

Vente d'une série de dessins faits par M. Sutter.

Exposition la veille.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios.

—

Le vendredi 15 février 1861, salle n° 3,

Vente de curiosités, objets d'art.

Exposition la veille.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios.

Le samedi 16 février 1861, salle n° 4,

Vente de tableaux anciens.

Exposition le vendredi 15.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios, expert.

—

C'est le 25 février 1861 que commencera la vente de l'importante collection de monnaies seigneuriales composant le cabinet de M. Rousseau.

Hôtel des ventes, salle n° 3.

Sous la direction de M. Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

Le catalogue se distribue dès à présent chez M. Rousseau, rue de Valois (Palais-Royal), et chez M. Rollin, expert, rue Vivienne, 12.

—

Le 10 mars 1861 commencera, par le ministère de Me Delbergue-Cormont, assisté de M. Clément, la vente de l'importante collection d'estampes de M. de Arozarena.

PARIS. IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

BULLETIN DE L'AMATEUR

DE

TABLEAUX ET GRAVURES, BELLES ÉDITIONS ET LIVRES RARES

BRONZES, OBJETS D'ART ET CURIOSITÉS

Publicité spéciale pour les ventes d'objets d'art.

S'adresser, pour tout ce qui concerne le BULLETIN, à M. LEMOIGNE, 55, rue Vivienne, aux bureaux de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

VENTES DE LA QUINZAINE

Des vendredi 15 et samedi 16 février 1861,

Vente d'une très-belle collection de tabatières des époques Louis XV et Louis XVI.

Tabatières en or ciselé et émaillé, matières précieuses, cristal de roche, jaspe, agate orientale, etc.; plusieurs sont ornées d'émaux, portraits peints par Petitot; très-belle boîte enrichie de gouaches par Van Blarenberghe; autres richement garnies de brillants, émeraudes et rubis; magnifique bonbonnière en cristal de roche gravé en relief, montée en or et garnie de brillants; boîtes en écaille posée et piquée d'or, etc.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11;

Assisté de MM. Mannheim, experts, 10, rue de la Paix.

Exposition publique le jeudi 14 février 1861, de midi à 5 heures.

—

Des lundi 18, mardi 19, mercredi 20, jeudi 21 et vendredi 22 février 1861,

Vente d'une grande quantité d'anciennes porcelaines du Japon, de Chine, de Saxe.

Verres de Bohême et de Venise, bronzes anciens, pendules Louis XV et Louis XVI, flambeaux, girandoles, etc. Beaux et grands candélabres Louis XVI. Grands et beaux lustres des XVIe et XVIIe siècles. Meubles en vieux laque et en marqueterie, miroirs anciens, cadres en bois sculpté, cabinets en ivoire, etc. Éventails, bijoux, miniatures, objets divers. Le tout arrivant de l'étranger.

Hôtel Drouot, salle 1.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur.

Exposition publique le dimanche 17 février 1861, de midi à 5 heures.

—

Des lundi 25 et mardi 26 février 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosités, tableaux et dessins anciens et modernes.

Faïences italiennes et françaises, verres de Bohême et de Venise, émaux de Limoges et autres, ivoires et bois sculptés, bronzes] et meubles anciens, porcelaines de Sèvres, de Saxe, de Chine et du Japon. Objets divers.

Magnifique pendule ancienne en bronze doré.

Hôtel Drouot, salle 2.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Roussel, expert, rue de Moncey, 16.

Exposition publique le dimanche 24 février 1861, de midi à 5 heures.

—

Des mercredi 27 et jeudi 28 février 1861,

Première vente des tableaux anciens des écoles italienne, espagnole, flamande et hollandaise, qui composent la riche et précieuse collection de M. Daigremont.

Cette vente comprendra des tableaux par et d'après les maîtres ci-après :

Écoles flamande et hollandaise : Backuysen, Béga, Berghem, Breughel, Gonzalès Coques, Albert Cuyp, Van de Len, Van der Does, Gérard Dow, C. Dusart, Van Dyck, Van der Heydeu, Hobbema, Pietre de Hooghe, Karel Dujardin, Leduc, Lucas de Leyde, Maas, Mabuse, Van der Meer, Metzu, Mieris, Mignon, Mommers, Carle de Moor, Moucheron, Peter Neefs, Van der Neer, Netscher, Ommegank, Van Ostade, Palamedes, Poelemburg, Paul Potter, Pynacker, Rembrandt, Rubens, Ruysdaël, Schalken, Seghers, J. Steen, Swaneveld, Teniers, Terburg, Van den Velde, Waterloo, Weenix, Wouvermans, Wynants, etc.

Écoles italiennes : Allori, Andrea del Sarte, Canaletto, Carrache, Dominiquin, Francia Garofalo, Guerchin, Giudi Luini, Jules Romain, Pontormo, Pordenone, Rossa, Salvator Rosa, Titien, Paul Véronèse, etc.

École espagnole : Murillo, Ribeira, Velasquez, Zurbaran, etc.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Ferdinand Laneuville, expert, rue Neuve-des-Mathurins, 73.

Expositions : particulière, le lundi 25 février; publique, le mardi 26 février 1861.

—

Du jeudi 28 février 1861,

Vente des estampes, manuscrits et livres provenant de la succession de feu M. Meynier-Saint-Fal.

Hôtel Drouot, salle 6, à 1 heure.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Clément, expert, 3, rue des Saints-Pères, et de M. Lavigne, 38, rue de Trévise.

Exposition publique le mercredi 27 février, de midi à 5 heures.

Les vendredi 1er et samedi 2 mars 1861,

Vente d'une belle collection d'objets d'art et de curiosité. Porcelaines de Chine et du Japon, faïences italiennes et françaises, verres de Bohême et de Venise. Bronzes et meubles anciens, groupes, figurines, statuettes en marbre. Objets en ivoire et autres. Magnifiques tapis anciens.

Hôtel Drouot, salle 1.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de MM. Mannheim, experts, rue de la Paix, 10.

Exposition publique le jeudi 28 février 1861, de midi à 5 heures.

(*Voir les catalogues.*)

GALERIE

DE

FEU LE DR LEROY (D'ÉTIOLLES)

Vente aux enchères publiques, après le décès du docteur Leroy (d'Étiolles), des tableaux anciens composant son importante galerie,

Hôtel des ventes, rue Drouot, salle n° 5,

Les jeudi 21 et vendredi 22 février 1861, à deux heures très-précises.

Exposition particulière le mardi 19 février.

Exposition publique le mercredi 20 février, de midi à cinq heures.

Par le ministère de Me Escribe, commissaire-priseur, successeur de M. Ridel, 217, rue Saint-Honoré, assisté de M. Febvre, expert, 12, rue Laffitte, chez lesquels se distribue le catalogue.

Cette belle collection se compose de tableaux des maîtres dont les noms suivent :

Asselyn, Beerstraaten, Berchem, Bergen, F. Bol, Both, Boursse, Breughel, de Champaigne, Conégliano, Cuyp, Delorme, Demarne, Denner, Desportes, de Vos, Dow, Drost, Du Jardin, Dussart, V. Dyck, Everdingen, V. Eyck, Fattore, Fyt, Greuze, Guerchin, Guido Reni, Héda, de Heem, Heyden, Hobbema, Holbein, Hondecoeter, de Hooch, Hoogstraeten, Hue, V. Huysum, Jordaens, Joséphin, Koninck, Lafontaine, Lépicié, Luini, Maes, Mathon, V. der Meulen, Metsu, Miéris, Moucheron, V. der Neer, Netscher, Ommeganck, Ostade, Potter, Peeters, Plazer, Poëlenburgh, Rembrandt, Reynolds, Rigaud, Robert, R. Fleury, Rubens, J. et S. Ruysdaël, Sasso-Ferrato, Schalken, Schidone, Staveren, Stella, Stoop, Stry, Téniers, Terburg, Tol, Velasquez, V. der Venne, Vernet, Véronèse, Vitelli, de Vois, Weenix, Wynants, Wouwermans.

La **REVUE ARCHÉOLOGIQUE** vient de publier, entre autres articles remarquables, dans son dernier numéro, une Lettre de M. A. Mariette, conservateur des antiquités égyptiennes au Louvre, adressée à M. le vicomte de Rougé, membre de l'Institut, sur les fouilles de Tunis, qu'il fait exécuter par ordre et pour le compte du vice-roi d'Égypte; un Mémoire sur l'ancienne voie Aurélienne, par M. le commandant Rabou; une Notice sur le tumulus de Lincé transformé en gibet, par M. Stanislas Prioux; une Lettre de M. E. Renan, de l'Institut, chargé par l'Empereur d'une mission en Phénicie, adressée à MM. Alf. Maury et Egger, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Ce numéro contient en outre trois planches, dont l'une représente le tumulus de Lincé, et les deux autres les sphinx de Tunis, d'après des dessins envoyés par M. Mariette.

A LOUVAIN

(BELGIQUE)

Vente de tableaux anciens et modernes formant la précieuse galerie laissée par feu M. Désiré Van den Schrieck.

Le nombre et les dimensions des tableaux qui composent cette importante collection, une des plus riches de l'Europe, n'ont pas permis de les transporter à Paris pour en opérer la vente. Les héritiers de M. Van den Schrieck ont dû laisser chaque toile dans la galerie formée avec tant de soins par plus de trente années de sacrifices et d'efforts. Cette galerie a d'ailleurs une célébrité européenne, en raison des visites qu'elle a reçues de la part de souverains, de princes, de sommités de l'art et de la littérature, enfin de tous les touristes qui traversent la Belgique.

La vente commencera à Louvain le lundi 8 avril 1861, pour continuer les 9, 10 et jours suivants, à une heure de relevée.

Elle a lieu sous la direction de M. Étienne Le Roy, commissaire-expert du Musée royal de Bruxelles.

La collection se compose de 219 tableaux, tous de premier ordre, parmi lesquels nous signalerons, dans les anciennes écoles flamande et hollandaise, des œuvres de Backhuysen, Berghem, J. et A. Both, A. Cuyp, C. Dusart, J. Hackaert, Hobbema, Hondecoeter, P. de Hooge, K. Dujardin, Maas, H. Memling, Metsu, F. Mieris, W. Mieris, A. Ostade, J. Ostade, P. Potter, Pynacker, Rembrandt, Rubens, Ruysdaël, Schœn, Steen, D. Téniers, Terburg, A. Van de Velde, W. Van de Velde, Van Dyck, Van Eyck, J. Weenix, Ph. Wouwerman, Wynants, etc, etc.

Dans l'école moderne, nous citerons les compositions de :

Dietricy, de Keyser, Kobell, Koekkoek, H. Leys, Noël, Nuyen, Ommeganck, Schotel, J. Van Stry, Van der Eycken, E. Verboeckhoven, etc., etc.

Exposition publique les samedi 6 et dimanche 7 avril, de 11 heures à 3 heures, à Louvain.

Le catalogue se distribue chez M. Étienne Le Roy, place du Grand-Sablon.

VENTES DE LA QUINZAINE

Le samedi 16 février 1861, hôtel Drouot, salle n° 4,

Vente de tableaux anciens.

Exposition le vendredi 15.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 18, rue de Provence, assisté de M. Dhios, expert.

—

Les lundi 18, mardi 19, mercredi 20 février, hôtel Drouot, salle n° 3,

Vente d'une jolie collection d'estampes anciennes, belles épreuves.

Exposition le dimanche 17 février.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Rochoux.

—

Le jeudi 21 février, hôtel Drouot,

Vente d'estampes anciennes, ornements.

Belle série d'estampes anglaises avant la lettre.

Exposition la veille.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Rochoux.

—

Le samedi 23 février, hôtel Drouot, salle n° 6,

Vente, après le décès de M. Pichard, graveur, de gravures modernes par Mercury, Pichard et autres.

Nombreux dessins et esquisses d'artistes, dont un portrait de Moncey attribué à Prud'hon.

Exposition la veille.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios.

—

Les 25, 26, 27, 28 février, 1er et 2 mars, vente de l'importante collection de monnaies seigneuriales de M. Rousseau.

Exposition le dimanche 24.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Rollin.

—

Le samedi 2 mars, salle n° 8.

Vente d'une jolie collection de tableaux anciens de M. L...

Le même jour, même salle, vente de trois tableaux venant d'Espagne, parmi lesquels un magnifique tableau de Bronzini.

Exposition la veille.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios.

—

Nous rappelons aux amateurs que la vente des estampes composant la collection de feu M. Lajariette, de Nantes, commencera le lundi 4 mars, — et celle de l'importante collection de M. de Arozarena, le 10 du même mois.

Les catalogues de ces collections se distribuent chez Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 8, rue de Provence.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

BULLETIN DE L'AMATEUR

DE

TABLEAUX ET GRAVURES, BELLES ÉDITIONS ET LIVRES RARES

BRONZES, OBJETS D'ART ET CURIOSITÉS

Publicité spéciale pour les ventes d'objets d'art.

S'adresser, pour tout ce qui concerne le BULLETIN, à M. LEMOIGNE, 55, rue Vivienne, aux bureaux de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les vendredi 1er et samedi 2 mars 1861,

Vente d'une belle réunion d'objets d'art et de curiosité. Très-beaux tableaux et dessus de porte, par Géricault, Boilly, Duplessis-Bertaux, David Teniers, Van Kessel, etc. Portraits par Fragonard, dessins par Greuze, Lancret.

Hôtel Drouot, salle 1.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11;

Assisté de MM. Mannheim, experts, 10, rue de la Paix.

Exposition publique le jeudi 28 février 1861, de 1 heure à 5.

—

Le samedi 2 mars 1861, à 4 heures,

Vente de huit très-belles tapisseries des Gobelins.

Hôtel Drouot, salle 1.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Mannheim, expert.

Exposition publique les jeudi 28 février et vendredi 1er mars 1861, de 1 heure à 5.

—

Les lundi 4 et mardi 5 mars 1861, à 2 h.,

Collection Daigremont. Deuxième vente des tableaux anciens des écoles italienne, espagnole, flamande et française, qui composent la riche et précieuse collection de M. Daigremont.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Ferdinand Laneuville, expert, rue Neuve-des-Mathurins, 73.

—

Les lundi 4 et mardi 5 mars 1861, rue des Bons-Enfants, 28, salle 1, à 7 heures du soir,

Vente d'une collection de musique des maîtres anciens, manuscrite, imprimée et gravée; la plupart éditions originales et très-rares.

Œuvres de Lulli, de Rameau, Gluck, Campra, Destouches, Haendel, Bach, etc. Les motets de Lalande, Bernier, etc.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Lavigne, expert, 38, rue de Trévise.

Exposition publique chaque jour de vente, de 1 heure à 3.

—

Le mercredi 6 mars 1861, à 1 heure,

Vente d'objets d'art et de curiosité. Tabatières, miniatures, porcelaines de Chine et du Japon, verres de Bohême et autres. Meubles anciens, bois sculptés, etc.

Hôtel Drouot, salle 6.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Febvre, expert, 12, rue Laffitte.

Exposition publique le mardi 5 mars 1861, de midi à 5 heures.

—

Le jeudi 7 mars 1861, à 2 heures,

Vente de tableaux des anciens maîtres des écoles espagnole, italienne, flamande et française, composant le cabinet de M. L***, de Madrid.

Hôtel Drouot, salle 1.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Dhios, expert, 33, rue Lepelletier.

Expositions : particulière, le mardi 5 mars; publique, le mercredi 6 mars 1861, de 1 heure à 5 heures.

—

Le vendredi 8 mars 1861, à 1 heure,

Vente d'une belle réunion de porcelaines de Saxe et de Chine. Objets d'art et de curiosité.

Hôtel Drouot, salle 4.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Mannheim, expert.

Exposition publique le jeudi 7 mars 1861, de midi à 5 heures.

—

Les vendredi 8 et samedi 9 mars 1861, à 1 heure,

Vente d'une collection de médailles italiennes, françaises et allemandes des XIIe, XVe et XVIe siècles, et de quelques objets de curiosité

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

1er MARS 1861.

et d'antiquité composant le cabinet de M. S***.
Hôtel Drouot, salle 6.
Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur
Assisté, pour les médailles, de M. Rollin, expert, 12, rue Vivienne, et pour les curiosités, de M. Roussel, expert, 16, rue Moncey.
Exposition publique le jeudi 7 mars 1861, de midi à 5 heures.

—

Le samedi 9 mars 1861, à 3 heures précises,
Collection de M. W***. — Vente de la précieuse collection de tableaux modernes de M. W***.
Hôtel Drouot, salle 7.
Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;
Assisté de M. Francis Petit, expert, 43, rue de Provence.
Expositions : particulière, le jeudi 7 mars; publique, le vendredi 8 mars 1861, de midi à 5 heures.

—

Les lundi 11, mardi 12, mercredi 13, jeudi 14, vendredi 15, samedi 16 et lundi 18 mars 1861, à 1 heure,
Collection Daigremont. — Vente des objets d'art et de curiosité composant la collection de M. Daigremont.
Hôtel Drouot, salle 5.
Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;
Assisté de MM. Mannheim, experts, 10, rue de la Paix.
Expositions : particulière, le samedi 9 mars; publique, le dimanche 10 mars 1861, de midi à 5 heures.
(*Pour toutes ces ventes, voir les catalogues.*)

PRIME OFFERTE AUX ABONNÉS

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Moyennant 150 francs, payables : 50 francs en souscrivant, 50 francs le 1er avril et 50 francs le 1er juillet prochain, toute personne a droit :

1° A deux années d'abonnement, soit aux années 1859 et 1860, soit aux années à courir 1861 et 1862;

2° Et à une magnifique épreuve de

L'HÉMICYCLE DU PALAIS DES BEAUX-ARTS

gravé par **M. HENRIQUEL DUPONT**, d'après **PAUL DELAROCHE**.

Les épreuves sont tirées avec le plus grand soin par MM. GOUPIL et Ce, éditeurs de cette remarquable planche, le chef-d'œuvre de la gravure moderne.

La gravure est accompagnée d'un trait explicatif des portraits qui figurent dans cette composition.

Les Souscripteurs qui payeront comptant recevront *franco*, avec la gravure de *l'Hémicycle*, les huit volumes déjà parus, ou l'abonnement à courir des années 1861 et 1862. Ceux qui payeront à terme devront ajouter 12 francs pour les frais de port et d'affranchissement.

Les Souscripteurs aux deux premières années, qui désireraient recevoir les huit volumes reliés (reliure élégante avec un fer spécial), voudront bien joindre aux prix ci-dessus 4 francs par volume.

EXTRAIT DU CATALOGUE

DES

ALBUMS, GRAVURES, EAUX-FORTES

D'APRÈS LES TABLEAUX PRINCIPAUX DE L'ÉCOLE MODERNE

PORTRAITS CONTEMPORAINS

Mlle Rachel. — H. de Balzac. — Victor Cousin. Ingres. — Béranger. — Rossini. — Le comte de Nieuwerkerke. — Jules Sandeau. — S. de Sacy. — Arsène Houssaye. — Auber. — Jules Janin. — Verdi. — Émile Augier. — Émile de Girardin. — Horace Vernet. — Mme Émile de Girardin. — Alfred de Musset. — H. Berlioz. — Félicien David.

Album de vingt gravures sur acier, d'après des portraits authentiques, par les premiers artistes.

Texte par MM. Théophile Gautier, Paul Mantz, Louis Ratisbonne, Pierre Malitourne, Xavier Aubryet, Charles Monselet, Philoxène Boyer, Théodore de Banville, Eugène Lataye, Ernest Reyer, Franz Villers et J. Wallon.

Prix, broché..... **32 fr.**
— en riche reliure, doré sur tranche. **40 fr.**

Chaque portrait se vend séparément 2 fr., à l'exception des portraits de Mlle Rachel et d'Alfred de Musset, dont le prix est de 5 fr.

N. B. Il n'en reste que 6 exemplaires.

LES EXPOSITIONS DE PARIS

Album de 50 planches, gravées et lithographiées d'après les principaux tableaux de MM. Baudry, Bouguereau, Hébert, Hédouin, Daubigny, Leleux, Jadin, Frère, de Tourcemire, Millet, Knaus, Chaplin, Courbet, Maréchal (de Metz), G.-R. Boulanger, Landelle, A. de Curzon, E. Fromentin, Picou, Rousseau, Gendron, Stevens, Hamon, Français, A. Yvon, etc., etc.

Prix, broché..... **42 fr.**
— en riche reliure, doré sur tranche. **50 fr.**

N. B. Il n'en reste que 4 exemplaires.

LES PEINTRES VIVANTS

Texte par Théophile Gautier, — Arsène Houssaye, — Paul Mantz. Album de 100 planches in-folio, d'après les plus beaux tableaux contemporains de MM. Ingres, Eugène Delacroix, Decamps, Diaz, Gérôme, Couture, Gleyre, J. Dupré, Rosa Bonheur, H. Lehmann, Grandville, Guignet, Robert-Fleury, Gavarni, Gigoux, Chaplin, Raffet, Roqueplan, Corot, Muller, Johannot, Landelle, etc., etc., gravées par MM. Henriquel-Dupont, Gavarni, Tony Johannot, Louis Marvy, Baron, Hédouin, Chaplin, Metzmacher, Masson, Français, Mouilleron, etc., etc.

Prix, broché..... **84 fr.**
— en riche reliure, doré sur tranche. **100 fr.**

N. B. Il n'en reste que 3 exemplaires.

GRAVURES AU BURIN

EAUX-FORTES ET LITHOGRAPHIES

1. *Les Deux Pigeons*, gravé au burin par F. Girard, d'après le tableau de Léon Bénouville, exposé au Salon de 1857.

Prix des épreuves :

Avec la lettre, sur papier blanc.....	15 fr.
— — de Chine.....	20 »
Avant la lettre, sur papier blanc.....	30 »
— — de Chine.....	40 »
Épreuves d'artiste, tirées à très-petit nombre	80 »

2. *Le Larmoyeur*, gravé au burin d'après le tableau d'Ary Scheffer du Musée du Louvre. (Il n'en reste qu'un très-petit nombre d'épreuves.)..... 16 »
3. *Médée*, gravé par Ch. Geoffroy, d'après le tableau d'Eugène Delacroix faisant partie du Musée de Lille. (Épreuve avant la lettre)..... 20 »
4. *Le Liseur*, gravé par Ch. Carey, d'après Meissonier..... 6 »
5. *Le Hallebardier*, gravé par V. Desclaux, d'après Meissonier..... 6 »
6. *Joseph vendu par ses frères*, gravé par V. Desclaux, d'après Decamps..... 5 »
7. *Sancho Pança*, gravé par Z. Prévost, d'après Decamps..... 4 »
8. *Le Thé d'une Parisienne*, gravé par Massou, d'après Ch. Chaplin..... 5 »
9. *La Barque de Dante*, gravé à l'eau-forte par d'Henriet, d'après Eugène Delacroix. 6 »
10. *Les Chiens*, curieuse eau-forte de Decamps..... 3 »
11. *Odalisque*, gravé par M. Alès, d'après Ingres..... 2 »

PORTRAITS

1. *Alfred de Musset*, gravé par Pollet, d'après Landelle, épreuves d'artiste..... 10 »
2. *Mademoiselle Rachel*, gravé par Henriquel-Dupont, d'après H. Lehmann (1re épreuve). 10 »
3. *Madame la comtesse d'Agoult* (Daniel Stern), gravé par Metzmacher, d'après H. Lehmann, épreuve avant la lettre.... 15 »
   Épreuve avec la lettre..... 9 »
4. *Le comte de Morny*, gravé par Audibran, épreuve avant la lettre..... 12 »
   — avec la lettre..... 6 »
5. *Théophile Gautier*, gravé par Bracquemond, très-belles épreuves..... 4 »
6. *Decamps*, gravé par Masson..... 2 »
7. *Eugène Delacroix*, gravé par Masson..... 2 »
8. *Guizot*, ancien ministre, gravé par Hédouin d'après Paul Delaroche..... 2 »
9. *Paul Delaroche*, gravé par Aristide Louis. 6 »

Adresser les demandes à M. LOUIS LELEUX, 55, rue Vivienne.

VENTES DE LA QUINZAINE

Le samedi 2 mars 1861, à 4 heures de relevée, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, salle n° 7,

Vente de quatre tableaux authentiques de :

Allori (Alexandre il Bronzino);

Velasquez (Don Diego Rodriguez de Silva);

Murillo (Barthellemy Esteban);

Devos (Paul).

Exposition particulière le vendredi 1er mars.

Exposition publique le jour de la vente, de 1 heure à 4.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 18, rue de Provence, assisté de M. Dhios, expert, rue Lepelletier, 33, chez lesquels se distribue le catalogue.

—

Le samedi 2 mars 1861, à 2 heures précises, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, 5, salle n° 7,

Vente d'une jolie collection de tableaux anciens provenant du cabinet de M. E., amateur.

Exposition le 1er mars 1861, de 1 heure à 5.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios, chez lesquels se distribue le catalogue.

—

Le lundi 4 mars et jours suivants, à midi, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, 5, salle n° 3,

Vente de la curieuse collection d'estampes anciennes de M. de La Jariette, de Nantes.

Exposition le dimanche 3 mars, de 1 heure à 5.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Vignères, expert, rue Baillet, 1, chez lesquels se distribue le catalogue.

—

Le vendredi 8 mars, à 1 heure, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, 5, salle n° 1,

Vente de tableaux anciens arrivant de l'étranger.

Exposition le jeudi 7 mars, de 1 heure à 5.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, assisté de M. Dhios, expert, chez lesquels se distribue le catalogue.

—

Le lundi 11 mars et jours suivants, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, 5, salle n° 4,

Vente de la magnifique collection d'estampes anciennes de M. D. G. de A...

Exposition particulière le samedi 9 mars, de 1 heure à 5.

Exposition publique le dimanche 9 mars.

Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur;

M. Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, rue des Saints-Pères, 3, chez lesquels se délivre le catalogue.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

BULLETIN DE L'AMATEUR

DE

TABLEAUX ET GRAVURES, BELLES ÉDITIONS ET LIVRES RARES

BRONZES, OBJETS D'ART ET CURIOSITÉS

Publicité spéciale pour les ventes d'objets d'art.

S'adresser, pour tout ce qui concerne le BULLETIN, à M. LEMOIGNE, 55, rue Vivienne, aux bureaux de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les vendredi 15, samedi 16 et lundi 18 mars 1861,

Continuation de la vente d'objets d'art et de curiosité composant la précieuse collection de M. Daigremont.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur, rue de Choiseul, 11;

Assisté de MM. Mannheim, experts, 10, rue de la Paix.

—

Les mardi 19, mercredi 20 et jeudi 21 mars 1861,

Vente des tableaux anciens des écoles italienne, espagnole, française, flamande, hollandaise et allemande, qui composent la dernière série de la riche et précieuse collection de M. Daigremont.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Ferdinand Laneuville, expert, rue Neuve-des-Mathurins, 73.

Expositions : particulière, le dimanche 17 mars; publique, le lundi 18 mars 1861.

—

Les mercredi 20 et jeudi 21 mars 1861,

Vente d'une collection d'objets d'art et de curiosité arrivant de l'étranger.

Porcelaines de Chine, du Japon, de Saxe, et autres faïences françaises et italiennes. Verres de Bohême et de Venise.

Bronzes anciens, pendules Louis XIV et Louis XV. Cabinets en ébène, incrustés d'ivoire. Armes anciennes italiennes et espagnoles. — Tapisseries des Gobelins, orfévrerie, objets de monture, etc.

Hôtel Drouot, salle 2.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Riff, expert, 7, rue Rossini.

Exposition publique le mardi 19 mars 1861.

—

Le mercredi 20 mars 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité. Armes européennes, armes indiennes, armes javanaises et autres. Porcelaines de Saxe, de Chine et du Japon. Faïences françaises et étrangères.

Hôtel Drouot, salle 3.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur.

Exposition le mercredi 20 mars, de midi à 2 heures.

—

Le vendredi 22 mars 1861,

Vente de porcelaines de Chine, très-belle qualité ancienne.

Émaux cloisonnés, objets en jade et en matières précieuses, laque de Chine et du Japon, bijoux en argent, orfévrerie chinoise et quantité d'objets variés.

Hôtel Drouot, salle 4.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Roussel, expert, 16, rue de Moncey.

Exposition publique le jeudi 21 mars 1861.

—

Le vendredi 22 mars 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité. Porcelaines de Chine, du Japon et de Saxe. Plats, assiettes, théières, groupes, figurines. Bronzes et tableaux anciens.

Hôtel Drouot, salle 6.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Febvre, expert, 12, rue Laffitte.

Exposition publique le jeudi 21 mars 1861.

—

Le samedi 23 mars 1861,

Vente, après décès, d'objets d'art et de curiosité. Porcelaines de Chine, du Japon, de Sèvres et de Saxe. Groupes, figurines, statuettes, etc. Bronzes anciens, pendules, lustres, candélabres, flambeaux, feux, chenets. Meubles anciens, magnifiques armoires en marqueterie, genre Boule; tables, bureaux, guéridons, etc.

Hôtel Drouot, salle 2.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de MM. Mannheim, experts, 10, rue de la Paix.

Exposition publique le vendredi 22 mars 1861.

—

Les lundi 25, mardi 26, mercredi 27 et jeudi 28 mars 1861.

Collection Soltykoff. — Vente des armes orientales composant la riche et précieuse collection du prince Soltykoff. Armes et ustensiles turcs, albanais, arabes et de l'Inde, armes hongroises, armes de Perse, armes tcherkesses et géorgiennes, armes polonaises, armes russes, armes de la Chine et du Japon, armes de Java et de la Malaisie, armes de la Boukharie et de la Mongolie, ustensiles mexicains, instruments de supplice.

Hôtel Drouot, salle 7.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Juste, expert, rue Ménars, 12.

Expositions: particulière, le samedi 23 mars; publique, le dimanche 24 mars 1861.

—

Les lundi 25 et mardi 26 mars 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité. Porcelaines de Chine, de Saxe et autres. Faïences et verreries anciennes. Bijoux et meubles anciens. Objets divers.

Hôtel Drouot, salle 6.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de M. Febvre, expert.

Exposition publique le dimanche 24 mars.

—

Le jeudi 28 mars 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité. Porcelaines, faïences, meubles anciens, bronzes, pendules, feux, flambeaux, candélabres, glaces de Venise et autres, tapisseries anciennes. Objets divers. — Hôtel Drouot, salle 4.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de MM. Mannheim, experts.

Exposition publique le mercredi 27 mars 1861.

—

Les vendredi 29 et samedi 30 mars 1861,

Vente d'objets d'art et de curiosité. Meubles anciens en marqueterie, genre Boule, et autres, meubles en bois sculpté. Porcelaines de Chine, du Japon et de Saxe, faïences françaises et étrangères, verrerie de Bohême, glaces de Venise, bronzes, pendules Louis XV et Louis XVI, cartels, feux, flambeaux, candélabres, lustres. Bijoux anciens, miniatures. Objets divers.

Hôtel Drouot, salle 5.

Par le ministère de Me Charles Pillet, commissaire-priseur;

Assisté de MM. Mannheim, experts.

Exposition publique le samedi 30 mars 1861.

PRIME OFFERTE AUX ABONNÉS

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Moyennant 150 francs, payables: 50 francs en souscrivant, 50 francs le 1er juillet et 50 francs le 1er octobre prochain, toute personne a droit :

1° A deux années d'abonnement, soit aux années 1859 et 1860, soit aux années à courir 1861 et 1862;

2° Et à une magnifique épreuve de

L'HÉMICYCLE DU PALAIS DES BEAUX-ARTS

gravé par **M. HENRIQUEL DUPONT**, d'après **PAUL DELAROCHE**.

Les épreuves sont tirées avec le plus grand soin par MM. GOUPIL et Ce, éditeurs de cette remarquable planche, le chef-d'œuvre de la gravure moderne.

La gravure est accompagnée d'un trait explicatif des portraits qui figurent dans cette composition.

Les Souscripteurs qui payeront comptant recevront *franco*, avec la gravure de *l'Hémicycle*, les huit volumes déjà parus, ou l'abonnement à courir des années 1861 et 1862. Ceux qui payeront à terme devront ajouter 12 francs pour les frais de port et d'affranchissement.

Les Souscripteurs aux deux premières années, qui désireraient recevoir les huit volumes reliés (reliure élégante avec un fer spécial), voudront bien joindre aux prix ci-dessus 4 francs par volume.

EXTRAIT DU CATALOGUE

DES

ALBUMS, GRAVURES, EAUX-FORTES

D'APRÈS LES TABLEAUX PRINCIPAUX DE L'ÉCOLE MODERNE

PORTRAITS CONTEMPORAINS

Mlle Rachel. — H. de Balzac. — Victor Cousin. Ingres. — Bérangér. — Rossini. — Le comte de Nieuwerkerke. — Jules Sandeau. — S. de Sacy. — Arsène Houssaye. — Auber. — Jules Janin. — Verdi. — Émile Augier. — Émile de Girardin. — Horace Vernet. — Mme Émile de Girardin. — Alfred de Musset. — H. Berlioz. — Félicien David.

Album de vingt gravures sur acier, d'après des portraits authentiques, par les premiers artistes.

Texte par MM. Théophile Gautier, Paul Mantz, Louis Ratisbonne, Pierre Malitourne, Xavier Aubryet, Charles Monselet, Philoxène Boyer, Théodore de Banville, Eugène Lataye, Ernest Reyer, Franz Villers et J. Wallon.

Prix, broché..... **32 fr.**
— en riche reliure, doré sur tranche. **40 fr.**

Chaque portrait se vend séparément 2 fr., à l'exception des portraits de Mlle Rachel et d'Alfred de Musset, dont le prix est de 5 fr.

N. B. Il n'en reste que 4 exemplaires.

LES EXPOSITIONS DE PARIS

Album de 50 planches, gravées et lithographiées d'après les principaux tableaux de MM. Baudry, Bouguereau, Hébert, Hédouin, Daubigny, Leleux, Jadin, Frère, de Tournemire, Millet, Knaus, Chaplin, Courbet, Maréchal (de Metz), G.-R. Boulanger, Landelle, A. de Curzon, E. Fromentin, Picou, Rousseau, Gendron, Stevens, Hamon, Français, A. Yvon, etc., etc.

Prix, broché..... **42 fr.**
— en riche reliure, doré sur tranche. **50 fr.**

N. B. Il n'en reste que 3 exemplaires.

LES PEINTRES VIVANTS

Texte par Théophile Gautier, — Arsène Houssaye, — Paul Mantz. Album de 100 planches in-folio, d'après les plus beaux tableaux contemporains de MM. Ingres, Eugène Delacroix, Decamps, Diaz, Gérôme, Couture, Gleyre, J. Dupré, Rosa Bonheur, H. Lehmann, Granville, Guignet, Robert-Fleury, Gavarni, Gigoux, Chaplin, Raffet, Roqueplan, Corot, Muller, Johannot, Landelle, etc., etc., gravées par MM. Henriquel-Dupont, Gavarni, Tony Johannot, Louis Marvy, Baron, Hédouin, Chaplin, Metzmacher, Masson, Français, Mouilleron, etc., etc.

Prix, broché..... **84 fr.**
— en riche reliure, doré sur tranche. **100 fr.**

N. B. Il n'en reste que 2 exemplaires.

GRAVURES AU BURIN

EAUX-FORTES ET LITHOGRAPHIES

1. *Les Deux Pigeons*, gravé au burin par F. Girard, d'après le tableau de Léon Bénouville, exposé au Salon de 1857.

Prix des épreuves :

Avec la lettre, sur papier blanc.....	15 fr.
— — de Chine.....	20 »
Avant la lettre, sur papier blanc.....	30 »
— — de Chine.....	40 »
Épreuves d'artiste, tirées à très-petit nombre.....	80 »

2. *Le Larmoyeur*, gravé au burin d'après le tableau d'Ary Scheffer du Musée du Louvre. (Il n'en reste qu'un très-petit nombre d'épreuves.)..... 16 »
3. *Médée*, gravé par Ch. Geoffroy, d'après le tableau d'Eugène Delacroix faisant partie du Musée de Lille. (Épreuve avant la lettre)..... 20 »
4. *Le Liseur*, gravé par Ch. Carey, d'après Meissonier..... 6 »
5. *Le Hallebardier*, gravé par Vt Desclaux, d'après Meissonier..... 6 »
6. *Joseph vendu par ses frères*, gravé par V. Desclaux, d'après Decamps..... 5 »
7. *Sancho Pança*, gravé par Z. Prévost, d'après Decamps..... 4 »
8. *Le Thé d'une Parisienne*, gravé par Masson, d'après Ch. Chaplin..... 5 »
9. *La Barque de Dante*, gravé à l'eau-forte par d'Henriet, d'après Eugène Delacroix. 6 »
10. *Les Chiens*, curieuse eau-forte de Decamps..... 3 »
11. *Odalisque*, gravé par M. Alès, d'après Ingres..... 2 »

PORTRAITS

1. *Alfred de Musset*, gravé par Follet, d'après Landelle, épreuves d'artiste..... 10 »
2. *Mademoiselle Rachel*, gravé par Henriquel-Dupont, d'après H. Lehmann (1re épreuve). 10 »
3. *Madame la comtesse d'Agoult* (Daniel Stern), gravé par Metzmacher, d'après H. Lehmann, épreuve avant la lettre.... 15 »
Épreuve avec la lettre..... 9 »
4. *Le comte de Morny*, gravé par Audibran, épreuve avant la lettre..... 12 »
— avec la lettre..... 6 »
5. *Théophile Gautier*, gravé par Bracquemond, très-belles épreuves..... 4 »
6. *Decamps*, gravé par Masson..... 2 »
7. *Eugène Delacroix*, gravé par Masson..... 2 »
8. *Guizot*, ancien ministre, gravé par Hédouin d'après Paul Delaroche..... 2 »
9. *Paul Delaroche*, gravé par Aristide Louis. 6 »

Adresser les demandes à M. LOUIS LELEUX, 55, rue Vivienne.

VENTES DE LA QUINZAINE

Les mercredi 20 et jeudi 21 mars 1861, hôtel Drouot, salle n° 7,

Vente de la collection de tableaux anciens de M. Albrecht de Schwerin.

Exposition particulière le lundi 18 mars.

Exposition publique le mardi 19 mars.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, 8, rue de Provence.

—

Le vendredi 22 mars 1861, hôtel Drouot, salle n° 3,

Vente de jolies aquarelles.

Exposition la veille.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

—

Le lundi 25 et mardi 26 mars 1861, hôtel Drouot, salle n° 3,

Vente de tableaux venant de l'étranger.

Exposition la veille.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

Les mercredi 27 et jeudi 28 mars 1861, hôtel Drouot, salle n° 6,

Vente d'une série nombreuse de toiles italiennes.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

—

Le 2 avril 1861, hôtel Drouot, salle n° 1,

Vente d'une collection de tableaux anciens.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

—

Les 8, 9, 10 et 11 avril aura lieu la vente de l'importante collection de gravures de M. D..., amateur.

Mᵉ Delbergue-Cormont, commissaire-priseur.

Le catalogue sera distribué chez M. Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, rue des Saints-Pères, 3.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS 1861

TROISIÈME ANNÉE.—TOME NEUVIÈM

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

CHARLES BLANC..... DE PARIS A ATHÈNES (3e *lettre*)..... 5

PAUL MANTZ..... RECHERCHES SUR L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE (1er *article*)..... 15

ÉMILE LECLERCQ..... COLLECTION VAN DEN HECKE-BAUT AU MUSÉE D'ANVERS. 42

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Vente Vallardi; Vente de tableaux et de dessins modernes; Vente de la bibliothèque Sauvageot, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Traité de perspective linéaire de M. G. Adhémar, par M. B. Maurice. — La Comédie enfantine de M. Louis Ratisbonne, par M. Ph. Burty. — Restauration d'un tableau de Holbein, par M. Émile Galichon. — Faits divers..... 50

15 JANVIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

CHARLES BLANC..... UNE PEINTURE DE LÉONARD DE VINCI..... 65

E. MILLER, membre de l'Institut.. DE QUELQUES MARBRES ANTIQUES ENVOYÉS D'ITALIE AU CONNÉTABLE DE MONTMORENCY..... 75

PAUL MANTZ..... RECHERCHES SUR L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE, XVIe SIÈCLE (2e *article*)..... 82

CLAUDET..... LA PHOTOGRAPHIE DANS SES RELATIONS AVEC LES BEAUX-ARTS..... 101

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Procès des brocanteurs; Vente Solar (*Suite et fin*); Ventes prochaines, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Le Chemin des Écoliers, de M. Saintine, avec illustrations par Gustave Doré et autres, par M. B. Maurice.—Les Courteys, Court et de Court, émailleurs limousins, de M. Maurice Ardant, par M. Alfred Darcel. — La Société artistique de Marseille, par M. Lagrange. — Faits divers..... 115

1er FÉVRIER. — TROISIÈME LIVRAISON.

FERD. DE LASTEYRIE.. LA PEINTURE SUR VERRE AU XIXe SIÈCLE..... 129

ÉMILE GALICHON..... OBSERVATIONS SUR LE RECUEIL D'ESTAMPES DU XVe SIÈCLE, IMPROPREMENT APPELÉ GIUOCO DI TAROCCHI..... 143

LOUIS DE RONCHAUD... LES STATUES DU PARTHÉNON.—LE FRONTON ORIENTAL.. 148

M. ***..... LE TOMBEAU DE M. LENORMANT, A ATHÈNES..... 167

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Ventes prochaines; Vente du cabinet de M. de Saint-Maurice : médailles, livres, etc.; Vente Marin Lavigne, par M. Ph. Burty. — Publication d'estampes : La Tentation du Christ, de M. Alphonse François; Hébé, de M. Jules François; la Conception, de M. Achille Lefèvre, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : les Émaux d'Allemagne et les Émaux limousins, de MM. de Quast et de Verneilh; les Pénicaud, Léonard Limosin, etc., de M. Maurice Ardant, par M. Alfred Darcel. — Faits divers; *le Salon des Arts-Unis*, par M. Ch. B..... 174

15 FÉVRIER. — QUATRIÈME LIVRAISON.

CHARLES BLANC..... DE LA GRAVURE A L'EAU-FORTE ET DES EAUX-FORTES DE JACQUE..... 193

PAOLO EMILIANI GIUDICI. DE L'ART EN SICILE..... 209

PAUL CHÉRON..... LA CHROMOLITHOGRAPHIE..... 216

ALFRED DARCEL..... LES TRÉSORS SACRÉS DE COLOGNE..... 226

Pages.

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Vente de bronzes de M. de Monville; Vente de tableaux anciens et modernes; Ventes d'estampes; Ventes prochaines, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Salon de 1860 à Bruxelles, de M. Sulzberger, par M. W. B.; A propos d'un cheval, de M. Victor Cherbuliez, par M. Louis de Ronchaud; Concours pour le nouvel Opéra, par M. Alfred Darcel. — Faits divers 237

1er MARS. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Henri Delaborde..... Les Dessins de M. Ingres au Salon des Arts-Unis.. 257

Alfred Darcel..... Du Style des deux Holbein, dix feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein, photographiées par le Cabinet d'estampes de Copenhague..... 270

Auguste Huchard.... Notice sur Pierre Mignard et sa famille..... 282

Léon Lagrange..... Des Sociétés des Amis des Arts en France, leur origine, leur état actuel, leur avenir (1er *article*)..... 291

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Vente Leroy d'Étiolles; Ventes d'estampes et de dessins; Ventes prochaines, par M. Ph. Burty. — Une Manufacture de laque à Paris en 1767, par M. Albert Jacquemart. — Livres d'art : Jacques Callot, de M. Meaume; Mémoires de Wille, de M. Georges Duplessis, par M. Ph. Burty. — Album typographique de M. Victor Moulinet, par M. Parrot, typographe. — Correspondance de Bruxelles. — Nécrologie : Charles Avisseau, de Tours. — Faits divers..... ... 302

15 MARS. — SIXIÈME LIVRAISON.

Paul Mantz..... Exposition de Lyon..... 321

Charles Blanc..... Un an a Rome et dans ses environs, album de Jean-Baptiste Thomas..... 335

Émile Galichon..... Description des dessins de M. Ingres au Salon des Arts-Unis..... 343

G. Pauthier..... Des Curiosités chinoises exposées aux Tuileries.. 363

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Vente de tableaux modernes; Vente de monnaies féodales; Vente d'estampes (collection Lajarriette); Ventes prochaines, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Iconographie espagnole, de M. Valentin Carderera, par M. Ph. Burty. — Discours de M. Mérimée au Sénat..... 370

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Vue de l'Acropole d'Athènes, tête de chapitre, dessinée par M. Parent, gravée par M. Sotain..... 5

Déesse montant sur son char, dessinée par M. Maillot, gravée par M. Piaud..... 13

Candélabre de la Chartreuse de Pavie..... 27

Croix de l'église d'Ahetze (Basses-Pyrénées)..... 39
(Tirés du *Manuel des Œuvres d'orfèvrerie*, de M. Didron).

L'Atelier d'un orfévre, d'après une estampe d'Étienne Delaulne, dessiné par M. L. Bocourt, gravé par M. J. Guillaume..... 37

Brûle-parfums, eau-forte de M. Léon Gaucherel, d'après un dessin d'Étienne Delaulne, de la collection de M. Bérard, gravure tirée hors texte..... 38

Le *Pater*, dessiné par M. E. Gobert, gravé par M. E. Blum..... 59

15 JANVIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Croquis de cavalier, tiré du dessin de Léonard de Vinci, qui est aujourd'hui dans le cabinet de M. Thiers..... 65

Figure dessinée par Léonard de Vinci, d'après le *Faune à la Panthère* (ancienne collection Vallardi), gravée par M. Pannemaker..... 69

Saint Sébastien, planche gravée en taille-douce par M. L. Flameng, d'après une peinture de Léonard de Vinci, gravure tirée hors texte..... 67

Cavalier au galop, d'après un dessin de Léonard de Vinci, qui est aujourd'hui dans le cabinet de M. Émile Galichon..... 74

Sonnette d'argent doré (cabinet de M. Stamford)..... 85

Encensoir de la fin du XVIe siècle..... 96
Dessins de M. Léon Gaucherel, gravure de M. Mouard (bois tirés du *Manuel des Œuvres d'orfévrerie*, de M. Didron).

Poignée d'épée, d'après J. Henequin, de Metz, gravure de M. Sotain..... 95

Six gravures en bois tirées de l'ouvrage de M. Saintine : *le Chemin des Écoliers*..... 120-124

1er FÉVRIER. — TROISIÈME LIVRAISON.

Pages.

La Nativité, médaillon dessiné par M. Schloesser, d'après un vitrail de M. Henri Gérente 129

Les douze Apôtres, vitrail dessiné par le même, d'après un carton de Viollet-Le-Duc, gravé par M. Sotain 137

Il Primo Mobile, figure du prétendu Jeu de tarots, dit de Mantegna, gravure de M. Haussoullier, tirée hors texte 146

Il Fameio, figure tirée du même recueil 147

Les figures dites les Parques, du fronton oriental du Parthénon, dessinées et gravées par M. Flameng 157

La figure dite le Thésée (ou le Bacchus), dessinée par M. Maillot, gravée par M. Guillaume 161

Le Tombeau de M. Lenormant, à Athènes, dessiné par M. Boulanger, architecte. 169

Diverses monnaies de la collection Rousseau 175-178

15 FÉVRIER. — QUATRIÈME LIVRAISON.

La Fermière au lavoir, d'après M. Charles Jacque, dessinée par M. Schloesser, gravée par M. Sotain 193

Le Chariot d'enfants, d'après Jacque, dessiné et gravé par les mêmes 208

La Souricière, eau-forte de Jacque, tirée hors texte 206

Divers bois et entourages tirés de la légende de sainte Ursule, par M. Kellerhoven 216-225

Calice du XIIe siècle, appartenant à une église de Cologne 226

Calice du XVe siècle, de la cathédrale de Cologne 230

Reliquaire de sainte Barbe, à Cologne 232

Bras de saint Géréon, dans l'église du même nom 233

(Pièces gravées par M. Mouard.)

Les Politiques, par Madou, dessin de M. Bocourt, gravé par M. Sotain 244

1er MARS. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Figure d'ange, dessin de M. Ingres, copié par M. Bocourt, gravé par M. Sotain 257

Figure d'homme couché, étude de M. Ingres, copiée et gravée par les mêmes... 269

Pages.

Le Tombeau de lady Montague, dessin de M. Ingres, reproduit à l'eau-forte par M. Gaucherel, gravure tirée hors texte..... 264

Tête de moine, d'après un dessin de Holbein, du Cabinet d'estampes de Copenhague; et Figure assise, d'après un dessin du même maître, tirée du même Cabinet. Dessinées par M. Schloesser, et gravées par M. Midderigh.... 273-277

Portrait de Mignard, d'après lui-même, dessiné par M. Parent, gravé par M. Gusmand..... 285

15 MARS. — SIXIÈME LIVRAISON.

Jeunes filles des Abbruzzes, par M. François Reynaud; dessin de M. Bocourt, gravé par M. Sotain..... 325

Conversion de sainte Thaïs, par M. James Bertrand; dessin de M. Bocourt, gravé par M. Midderigh..... 329

Paysage, par M. Florentin Servan; dessin de M. Bocourt, gravé par M. Sotain... 331

Vase de roses, par M. Reignier; dessin de M. Bocourt, gravé par M. Pannemaker. 333

Les *Cocomerari*, marchands de pastèques, d'après J.-B. Thomas, dessin de M. Parent, gravé par M. Pannemaker..... 335

Habitants de Rome attendant la bénédiction papale, d'après J.-B. Thomas, dessin de M. Parent, gravé par M. Pannemaker..... 342

Sainte Hélène, patronne de la duchesse d'Orléans, réduction d'un dessin de M. Ingres, gravée par M. Sotain..... 354

La Petite fille au chevreau, fac-simile d'un dessin de M. Ingres, par M. Dien; gravure tirée hors texte..... 357

Jeunes Femmes couchées à terre, réduction d'un croquis de M. Ingres, gravée par M. Sotain..... 362

Ces trois dernières gravures ont été dessinées d'après des réductions ou des reproductions photographiques de M. Constantin.

FIN DE LA TABLE DU TOME NEUVIÈME.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY